ELEMENTOS DE MÉTRICA ESPAÑOLA

ELEMENTOS DE MÉTRICA ESPAÑOLA

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

tirant lo blanch
Valencia, 2005

Copyright ® 2005

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito del autor y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com (http://www.tirant.com).

Director de la colección:
MANUEL ASENSI PÉREZ

© JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELFS.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email:tlb@tirant.com
http://www.tirant.com
Librería virtual: http://www.tirant.es
DEPOSITO LEGAL: V - 2988 - 2005
I.S.B.N.: 84 - 8456 - 403 - 7
IMPRIME: GUADA IMPRESORES, S.L. - PMc Media, S.L.

Para Beatriz, mi hija

ÍNDICE

Nota previa 11

1. La sílaba 13
Sinalefa 14
Hiato 16
Diéresis 17
Sinéresis 17
Final de verso 18
Diéresis y sinéresis en *Campos de Castilla* 19
Ejemplos de análisis silábico 23
Sinalefa y compensación entre versos 26

2. El acento 29
Clases de ritmo acentual 29
Ritmos binarios 30
Ritmos ternarios 31
Clases de acento métrico 34
Acentuación y desacentuación rítmicas 35
Manifestaciones polirrítmica y monorrítmica del verso 37

3. La pausa 41
Propiedades de la pausa métrica 41
Pausa y cesura 42
El encabalgamiento 44
Encabalgamiento léxico 46
Encabalgamiento abrupto y encabalgamiento suave 46
Ejemplo de análisis de la pausa 47

4. La rima 49
Rima consonante y rima asonante 50
Estilística de la rima 50
Particularidades de la rima consonante 52
Particularidades de la rima asonante 54
Disposición de la rima 55
Un ejemplo de análisis métrico 56

5. El verso regular y sus tipos 59
Versos de arte menor y de arte mayor, simples y compuestos 59

Versificación regular y versificación irregular 59
Versificación y versos regulares 60
Versos regulares de arte menor 60
Versos regulares de arte mayor 65

6. El verso irregular y sus tipos 77
Versificación fluctuante 77
Versificación acentual 81
Versificación libre 83
Versificación de cláusulas o periódica 88
Versificación cuantitativa 89
Sistemas de versificación española 91

7. Combinaciones estróficas castellanas 93
Combinaciones métricas del poema 93
Combinaciones estróficas 93
Estrofas de dos y de tres versos 93
Estrofas de cuatro versos 96
Estrofas de cinco versos 100
Estrofas de seis versos 101
Estrofas de siete y de ocho versos 103
Estrofas de nueve y de diez versos 107

8. Composiciones de estructura fija 113
Formas medievales 113
Formas italianas 117

9. Series no estróficas 125
Formas tradicionales 125
Formas italianas 129

Apéndice I. Lista de los principales versos españoles 133

Apéndice II. Lista de combinaciones métricas 135

Apéndice III. Ejemplos de análisis métrico 139

Fuentes de los ejemplos 157

Bibliografía 159

NOTA PREVIA

El trabajo que publicamos con el título de *Elementos de métrica española* necesita una explicación de sus características que empiece por el título. En él se quiere incluir lo que es un *epítome*, resumen de lo esencial de un tratado de métrica, pero también lo que son unos *apuntes* de métrica. Apuntes que como tales no renuncian a indicaciones e ilustraciones que van más allá de lo estrictamente esquemático y admitido, con la intención de abrir algún camino de indagación o plantear cuestiones más problemáticas y curiosas. La obra busca, pues, el equilibrio entre lo admitido sin duda, lo elemental, y lo que apunta a la curiosidad por temas menos seguros; entre la seguridad de la norma y lo que puede incitar al establecimiento o discusión de nuevas o distintas reglas.

La obra tiene una intención descriptiva de los elementos rítmicos (capítulos 1 a 4), formas del verso (capítulos 5 y 6) y combinaciones métricas de la poesía española (capítulos 7 a 9). Consecuentemente, no se plantea de forma explícita la discusión de conceptos como los de verso, prosa, ritmo o metro, ni se entra en la descripción de los diferentes puntos de vista que puede adoptar el estudio del verso. Éstos son temas propios de una teoría métrica más general, y nosotros mismos los hemos tratado en otras ocasiones. El público en el que se piensa es el del estudiante universitario de los primeros cursos. Se evita un tratamiento excesivamente erudito, y sólo se recoge la bibliografía esencial, al tiempo que se pone un mayor énfasis en la ejemplificación.

1
LA SÍLABA

El verso es una manifestación rítmica de elementos que tienen relevancia en la lengua. Es decir, el sistema métrico utiliza, como factores rítmicos, elementos que le proporciona la lengua, y que son fonológicamente pertinentes en el sistema de la misma.

> Por ejemplo: si las lenguas románicas no dan valor lingüístico a las diferencias cuantitativas —la distinta duración de los sonidos no diferencia significados en el diccionario español—, difícilmente podrá basarse en la cantidad su sistema métrico. En las lenguas clásicas, por el contrario, donde la cantidad silábica es significativa —*rosá* con ă breve significa *la rosa* (nominativo), frente a *rosā* con ā larga que significa, por ejemplo, *con la rosa* (ablativo)— el sistema métrico puede fundarse en las diferencias de cantidad, y, de hecho, se funda en ellas.

En la versificación castellana, son elementos lingüísticos susceptibles de constituir factores rítmicos los siguientes: la sílaba, el acento, la pausa y el timbre. No quiere esto decir que forzosamente en todo verso tengan que estar ordenados rítmicamente todos los elementos; eso, como veremos, dependerá del tipo de verso.

Si, por un lado, el sistema métrico utiliza rítmicamente elementos propios del sistema lingüístico, por otro, el ritmo (*dominante* del lenguaje versificado) ejerce un papel a veces deformador, papel que supone una violencia sobre el lenguaje. Ejemplo de este papel deformador son las licencias y características propias del sistema métrico en relación con cada uno de los factores rítmicos (por ejemplo, diéresis, acentuación y desacentuación rítmicas, equivalencias de terminaciones de distinto número de sílabas postónicas a final de verso ...).

La sílaba es la unidad cuantitativa de la medida del verso. En gran parte de las manifestaciones del verso castellano, su número está regulado por normas métricas. Hay también clases de versos en que el número de sílabas no es fijo o fluctúa dentro de unos límites (tal ocurre en la *versificación libre,* en la *acentua*l o en la *fluctuante,* como se verá).

¿Cómo determinar el número de sílabas del verso? En principio, *el número de sílabas del verso corresponde con el número de sílabas de la pronunciación común.*

[Una buena guía para conocer los detalles de la pronunciación común está en el capítulo que Navarro Tomás (1968: 147-179) dedica a los sonidos agrupados.]

SINALEFA

Como fenómeno no desconocido de la pronunciación común hay que considerar también la *sinalefa* o *reunión, en una sílaba métrica, de dos o más vocales contiguas y pertenecientes a palabras distintas.*

En la sinalefa pueden entrar dos vocales iguales, dos vocales diferentes, y «*grupos de tres, cuatro y hasta cinco o seis vocales, con tal de que estén dispuestas en orden de progresiva abertura, de progresiva estrechez, o con las más abiertas en el centro*» (Lapesa, 1971: 74). Ejemplo de Lope de Vega (1974: 126):

Daba sustento◡a◡un pajarillo◡un día
Lucinda,◡y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula◡el pajarillo
al libre viento,◡en que vivir solía

La sinalefa es un fenómeno normal en la pronunciación castellana. Conviene observar que los signos ortográficos, correspondientes a pausas sintácticas, no impiden la sinalefa. En los versos segundo y cuarto del ejemplo encontramos el caso de sinalefas en las que media el signo gráfico de la pausa sintáctica: *Lu-cin-da,◡y-por; vien-to,◡en-que.*

Ni la pausa propia de la admiración obstaculiza la sinalefa en el siguiente verso de Lope de Vega (1974: 989):

Mucho, ◡¡oh Ninguno,◡este licor me◡agrada

En el teatro, el que un verso se divida entre el parlamento de dos personajes distintos no impide que se dé la sinalefa. Por ejemplo, el verso 1130 de *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora (2000, II: 51), es un octosílabo:

CAMILO: *¿A mi señora?*
ISABELA: *A tu amiga*

El silabeo métrico de este verso es: **a-mi-se-ño-raa-tua-mi-ga** .

Eduardo Benot (1892, I: 17) cita como ejemplo de sinalefa de seis vocales (*hexaptongo*) el endecasílabo *Y el móvil á*cueo a Eu*ropa se encamina*, donde las vocales *ueoaeu* pertenecen a la misma sílaba métrica.

Hay, sin embargo, fenómenos de orden gramatical, emocional o rítmico, que pueden oponerse a esta tendencia. Por eso, aun dándose las condiciones fonéticas antes descritas, puede no hacerse la sinalefa. En este sentido, la presencia de un acento rítmico muy marcado puede dificultar la sinalefa. El siguiente ejemplo de Quevedo (1979: 124) no incluye en la misma sílaba métrica el grupo vocálico en el que entra la última acentuada del verso:

afrentas las estrellas una◡a una

También ha habido razones históricas, de poética particular de una escuela, para no seguir la tendencia natural del habla a la sinalefa. Es ilustrativa, a este respecto, la práctica de Berceo, quien, en su afán de construir el verso de acuerdo con una norma estrictamente silábica, mide siempre con la separación entre palabras según la gramática, y hace un uso sistemático del *hiato*. El siguiente verso de su *Vida de Santo Domingo de Silos* (Berceo, 1973: 66) tiene dos hemistiquios heptasílabos al no hacer sinalefa en ninguna de las dos ocasiones posibles del primero:

ovo algo apreso la primera semana

HIATO

El *hiato*, llamado también *dialefa* por R. Baehr (1970: 46), es lo contrario de la sinalefa, y consiste en medir en sílabas métricas diferentes las vocales finales e iniciales de dos palabras contiguas. El verso 53 de *Campos de Soria*, de Antonio Machado (1999: 57), es un endecasílabo con una *dialefa* (*la olla*) y una sinalefa (*olla◡al*):

y la olla◡al hervir borbollonea

El término *dialefa*, corriente también en la métrica italiana (*dialefe*), tiene la ventaja de que evita la confusión con el empleo del término *hiato* en gramática para indicar la pertenencia a sílabas distintas de vocales contiguas en interior de palabra (*ru-i-na*, *bor-bo-llo-ne-a*), lo que comprende dos fenómenos diferenciados en métrica como *diéresis* (*ru-i-na*) y *azeuxis* (*bor-bo-llo-ne-a*), según veremos. En gramática, pues, el *hiato* se opone al *diptongo* o a la *sinéresis*; en métrica, a la *sinalefa*.

El acento final o interior de verso muy marcado en una de las vocales suele favorecer el hiato, como hemos visto en el verso de Quevedo antes comentado. En los demás casos, el hiato resulta violento, por ir contra los hábitos de la pronunciación.

En *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado (1999: 126, 132), se leen los octosílabos siguientes (versos 539 y 584), que tienen *dialefa* favorecida por el último acento del verso:

y las castañas de Indias
cuando los campos se aran

Aunque en *Un criminal*, del mismo libro de Antonio Machado (1999: 37), el verso 43 tiene sinalefa en la penúltima sílaba del endecasílabo:

o,◡entre sus dedos, de las gafas de◡oro

Fuerzan claramente la norma de la pronunciación corriente otras dos licencias métricas que modifican el número de sílabas del verso: la diéresis y la sinéresis.

DIÉRESIS

La *diéresis* consiste en la medida o escansión de las vocales de un posible diptongo en dos sílabas métricas distintas. Es lo que ocurre en la palabra *ruina*, que se mide con tres sílabas métricas en el verso 553 de la *Soledad Primera* de Luis de Góngora (2000, I: 381):

temer rüina◡o recelar fracaso

La diéresis es signo de estilo culto, y hay tratadistas que desaconsejan su empleo.

SINÉRESIS

La *sinéresis* consiste en la unión, en una sílaba métrica, de dos vocales pertenecientes a la misma palabra y que por naturaleza no forman diptongo. El verso 75 del poema de Quevedo (1979: 62) *El escarmiento* mide en dos sílabas métricas la palabra *Orfeo*:

Orfeo del aire◡el ruiseñor parece

El mismo Quevedo (1979: 54) cuenta como dos sílabas métricas la palabra *caerá* en el verso 13 de su soneto titulado *Repite la fragilidad de la vida, y señala sus engaños y sus enemigos*:

que◡en tierra teme que caerá la vida

Factores de índole gramatical y emocional influyen en la aparición de la sinéresis, que como recurso opcional tiene frecuentemente un valor estilístico concreto.

Puede representarse en un cuadro como el siguiente la lista de fenómenos métricos que tienen que ver con las vocales contiguas en el verso:

VOCALES CONTIGUAS	**unión**	**separación**
entre palabras	*sinalefa*	*hiato (dialefa)*
interior de palabra	*diptongo, triptongo, sinéresis*	*diéresis, azeuxis (hiato)*

FINAL DE VERSO

Además de los fenómenos descritos hasta aquí, hay que tener en cuenta, para el establecimiento del número de *sílabas métricas* del verso castellano, que siempre hay que contar una sílaba métrica después del último acento del verso (o del hemistiquio del verso compuesto). Es lo que se conoce como *equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos*. El final de verso, parte en la que se incluyen la última sílaba acentuada, las sílabas átonas que sigan (si las hay) y la pausa, equivale siempre a dos sílabas métricas, independientemente de que tras la última sílaba tónica haya una, dos o ninguna sílaba gramatical. El modelo, pues, es el del verso llano.

Los versos 114-117 de *El diablo mundo*, de José de Espronceda (1978: 172), son octosílabos, a pesar de terminar en palabra aguda (*pasar, faz*), llana (*luna*) o esdrújula (*árboles*):

y◡agua, fuego, peñas, árboles
ávida sorbe◡al pasar.
Allí colgada la luna,
con torva, cárdena faz.

En el verso compuesto, el final de verso aparece al final de cada hemistiquio. Son alejandrinos, compuestos de dos heptasílabos, los versos de Antonio Machado (1999: 49, 27) que citamos seguidamente, a pesar de que el primer hemistiquio del primer verso —del poema *Pascua de Resurrección*— termina en palabra aguda (*flor*), y el del segundo —de *El hospicio*— en palabra esdrújula (*pálidos*):

madrecitas en flor, / vuestras entrañas nuevas
algunos rostros pálidos, / atónitos y◡enfermos

DIÉRESIS Y SINÉRESIS EN *CAMPOS DE CASTILLA* (1912)

En *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado, leemos los ejemplos de *diéresis* y de *sinéresis* que comentamos seguidamente. Los versos 15 y 33 del poema *Retrato* son alejandrinos, compuestos de dos hemistiquios heptasílabos, y exige una *diéresis* cada uno de ellos (*actüal, vïaje*):

mas no◡amo los afeites / de la◡actüal cosmética
Y cuando llegue◡el día / del último vïaje

La palabra *viaje* se mide como trisílaba también en el verso 1, octosílabo, del poema *En tren*:

Yo para todo vïaje

En el poema *A orillas del Duero* leemos el verso 30, alejandrino (7+7):

¡tan diminutos! —carros, / jinetes y◡arrïeros

En el verso 9, heptasílabo, del elogio *A Don Miguel de Unamuno* se hace también diéresis en la palabra *arrieros*:

a◡un pueblo de◡arrïeros

Caso digno de comentar es el del verso 53 de *A orillas del Duero*:

ufano de nüeva / fortuna◡y su◡opulencia

La escansión como alejandrino (7+7) exige hacer la diéresis en *nüeva*, que resulta muy contraria a los hábitos de la pronun-

ciación común. Oreste Macrì, en su edición crítica de *Poesías Completas* (Antonio Machado, 1988), reproduce un texto que soluciona este problema al añadir la sílaba del posesivo *su*:

ufano de su nueva / fortuna‿y su‿opulencia

En *Campos de Soria* figuran los siguientes casos, dignos de señalar y comentar. El verso 24, endecasílabo, dice:

y brotan las violas perfumadas

Oreste Macrì, en su mencionada edición, ofrece el texto con la sustitución de *violas* por *violetas*, que ya figura en *Páginas escogidas* (1917), y se evita la diéresis:

y brotan las violetas perfumadas

El verso 35, endecasílabo, dice:

circüidos por montes de violeta

donde hay que medir en dos sílabas las vocales *ui*. No se puede pensar en evitar aquí la diéresis y hacerla en *violeta* porque: 1) la acentuación rítmica del endecasílabo no lo permite, ya que el acento estaría entonces en 5.ª y no en 6.ª como es lo normal; 2) la palabra *violeta* aparece siempre como trisílaba en este libro de Antonio Machado.

El verso 1 de *Proverbios y cantares, I* es un alejandrino que exige diéresis en la palabra *desconfïanza*:

A quien nos justifica / nuestra desconfïanza

En el poema *Profesión de fe*, el primer verso es un endecasílabo que hace diéresis en la palabra *rïela*:

Dios no‿es el mar, está‿en el mar; rïela

Aunque hemos marcado la diéresis con los dos puntos de la crema sobre la primera vocal del grupo dividido, conviene advertir, sin embargo, que no hay norma ni práctica tradicional estable que regule el uso ortográfico de la diéresis en la edición de la poesía. Tampoco la Real Academia Española, en su *Ortografía*, establece una regla precisa de su empleo y se limita a admitir la posibilidad del mismo: *"En textos poéticos, la diéresis puede usarse colocada sobre la primera vocal de un posible diptongo, para indicar que no existe. De esa forma la palabra a la que afecta y el verso en que se incluye cuentan con una sílaba más"* (RAE, 1999: 82).

Se encontrarán, así, ejemplos de los más variados usos para ilustrar la arbitrariedad con que se procede no raras veces. Ninguna de las ediciones en que figuran los versos citados de Antonio Machado marcan gráficamente la diéresis.

Quizá el mejor acuerdo sea partir de las definiciones de *diptongo* y de *triptongo* adoptadas en la *Ortografía* académica, y marcar los dos puntos de la crema sobre la primera vocal del grupo de vocales cuando éstas se midan en el verso en sílabas distintas. Recordemos que el texto académico, a efectos ortográficos, señala que para que haya *diptongo* es necesario que *"se sucedan una vocal abierta* (a, e, o) *y una cerrada* (i, u), *o viceversa, siempre que la cerrada no sea tónica"*; o que *"se combinen dos vocales cerradas* (i, u) *distintas:* ui, iu *"*. El triptongo está formado por *"una vocal abierta* (a, e, o) *que ocupa la posición intermedia entre dos vocales cerradas* (i, u), *ninguna de las cuales puede ser tónica"* (RAE, 1999: 43, 44).

La definición académica de diptongo y triptongo a efectos ortográficos servirá para determinar que habrá *sinéresis* cuando métricamente cuenten como una sílaba dos vocales contiguas abiertas (*a, e, o*); o un grupo de abierta (*a, e, o*) y cerrada tónica (*í, ú*), o viceversa: *aí, eí, oí, aú, eú, oú, ía, íe, ío, úa, úe, úo*.

Según esto, hay que calificar de *sinéresis* los ejemplos siguientes, que encontramos también en *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado. El verso 5 del poema *El hospicio* dice:

con su frontón al norte, / entre los dos torreones

donde *torreones* es trisílabo, pues el verso es alejandrino (7+7).

El verso 10, endecasílabo, del poema *Un criminal*, exige la sinéresis en *eo* de la palabra *teología*:

por Burgos bachiller en teología

En el largo poema *La tierra de Alvargonzález* leemos los siguientes octosílabos (versos 261 y 302), con sinéresis en *peor* y en *cae*:

Mala tierra◡y peor camino
Cae la nieve◡en remolinos

Sinéresis de *ea* encontramos en el verso 13 del elogio *A Don Miguel de Unamuno,* endecasílabo donde la palabra *férrea* tiene dos sílabas métricas:

que bajo◡el golpe de su férrea maza

La sinéresis no cuenta con un signo gráfico especial en la edición de la poesía.

Por supuesto, no faltan los ejemplos en que la combinación de dos vocales abiertas constituyen sílabas métricas distintas. Este hecho, que en gramática y en fonética se conoce como *hiato,* se ha llamado en métrica alguna vez *azeuxis.* Por ejemplo, los versos 59 y 60 de *A orillas del Duero* son alejandrinos que exigen la medida de las palabras *galeones* y *leones* con 4 y 3 sílabas respectivamente:

de plata y◡oro◡a◡España / en regios galeones,
para la presa cuervos, / para la lid leones

El verso 26 de *Un criminal,* endecasílabo, exige la medida en dos sílabas métricas distintas de las vocales *ea* en la palabra *candeales*:

y doradas espigas candeales

Son, por supuesto, más los ejemplos que pueden citarse.

Al margen de diéresis y sinéresis, pero relacionados con el problema del silabismo métrico, hay que notar los dos curiosos casos de versos irregulares que encontramos en el libro de Antonio Machado que venimos comentando. El primero es el del verso 54 de *Campos de Soria,* donde sobra una sílaba en lo que tendría que ser un endecasílabo:

El cierzo corre por el camino yerto (12 sílabas)

O. Macrì elige la lectura que se ajusta a la medida del endecasílabo:

El cierzo corre por el campo yerto

El otro ejemplo es el del verso 1 de *Proverbios y cantares, XVI,* que es difícil ajustar a la medida del alejandrino, pues le falta una sílaba, si medimos haciendo pausa después de *rico*:

El hombre solo◡es rico / en hipocresía

O. Macrì anota que el segundo hemistiquio *"es más corto"*. Pero no se puede descartar una escansión que se ajusta al alejandrino, con primer hemistiquio agudo:

El hombre solo es / rico◡en hipocresía.

EJEMPLOS DE ANÁLISIS SILÁBICO

Ilustramos cómo se manifiestan las distintas formas de la sílaba métrica en el poema con el análisis de dos composiciones concretas. La primera es un soneto de Francisco de Quevedo (1995, I: 105), titulado precisamente *Don Francisco de Quevedo*:

¡Malhaya aquel humano que primero
halló en el ancho mar la fiera muerte,
y el que enseñó a su espalda ondosa y fuerte
a que sufriese el peso de un madero!

¡Malhaya el que, forzado del dinero,
el nunca arado mar surcó, de suerte
que en sepultura natural convierte
el imperio cerúleo, húmedo y fiero!

¡Malhaya el que por ver doradas cunas,
do nace al mundo Febo radïante,
del ganado de Próteo es el sustento;

y el mercader que tienta mil fortunas,
del mar fiando el oro y el diamante,
fiando el mar de tanto vario viento!

Representamos seguidamente el silabeo métrico de los endecasílabos del soneto de Quevedo y anotamos entre paréntesis a continuación de cada verso los fenómenos destacables en relación con el cómputo silábico:

mal-ha-yaa-quel-hu-ma-no-que-pri-me-ro (sinalefa)
ha-llóen-el-an-cho-mar-la-fie-ra-muer-te (sinalefa)
yel-queen-se-ñóa-sues-pal-daon-do-say-fuer-te (6 sinalefas)
a-que-su-frie-seel-pe-so-deun-ma-de-ro (2 sinalefas)
mal-ha-yael-que-for-za-do-del-di-ne-ro (sinalefa)
el-nun-caa-ra-do-mar-sur-có-de-suer-te (sinalefa)
queen-se-pul-tu-ra-na-tu-ral-con-vier-te (sinalefa)
el-im-pe-rio-ce-rú-leohú-me-doy-fie-ro (sinéresis; 2 sinalefas)
mal-ha-yael-que-por-ver-do-ra-das-cu-nas (sinalefa)
do-na-ceal-mun-do-Fe-bo-ra-di-an-te (sinalefa; diéresis)
del-ga-na-do-de-Pró-teoes-el-sus-ten-to (sinéresis; sinalefa)
yel-mer-ca-der-que-tien-ta-mil-for-tu-nas (sinalefa)
del-mar-fi-an-doel-o-ro-yel-dia-man-te (diéresis; 2 sinalefas)
fi-an-doel-mar-de-tan-to-va-rio-vien-to (diéresis; sinalefa)

Obsérvese que en ninguno de los versos coincide el número de sílabas fonológicas o gramaticales con el de las sílabas métricas. Los casos más llamativos son: el verso 3, con 6 sinalefas; el verso 8, donde en la séptima sílaba métrica encontramos sinéresis (*eo*) y sinalefa (*eohu*) —obsérvese cómo el descanso sintáctico representado por la coma no impide la sinalefa—; el verso 11, donde encontramos también en la séptima sílaba la conjunción de sinéresis (*eo*) y sinalefa (*eoe*); los versos 10, 13 y 14, con una diéresis del grupo *i-a* en cada uno de ellos —véase cómo el editor sólo la indica con la crema en el caso de la palabra *radïante,* pero no estaría mal indicarla también en los dos casos de *fïando*—. Nótese cómo la sinalefa está presente en todos los versos del soneto.

Veamos un segundo ejemplo de cómputo silábico analizando las sílabas métricas del poema de Ricardo Molina titulado *El verano* (en Cano, 1974: 83):

El verano feliz se quedaba en el patio,
entre rosales, lento,
adormeciendo el alma en grato olvido,
creándose en un viejo rincón plácido reino.

La tarde ardiente de final de agosto
se rendía entre flores.
Lánguida mano acariciaba en sueños
la guitarra secreta de la noche.

El invisible oro
de esta serena hora
cernía fresca paz y tierna vida
de luna y aire sobre el patio en sombra.

Representamos a continuación el silabeo métrico del poema:

El-ve-ra-no-fe-liz (+1) / se-que-da-baen-el-pa-tio (final agudo, sinalefa: 7+7=14)
en-tre-ro-sa-les-len-to (sílabas métricas = gramaticales: 7)
a-dor-me-cien-doel-al-maen-gra-tool-vi-do (3 sinalefas: 11)
cre-án-do-seen-un-vie-jo / rin-cón-plá-ci-do-rei-no (azeuxis, sinalefa: 7+7=14)
La-tar-dear-dien-te-de-fi-nal-dea-gos-to (2 sinalefas: 11)
se-ren-dí-aen-tre-flo-res (sinalefa: 7)
Lán-gui-da-ma-noa-ca-ri-cia-baen-sue-ños (2 sinalefas: 11)
la-gui-ta-rra-se-cre-ta-de-la-no-che (sílabas métricas = gramaticales: 11)
El-in-vi-si-ble-o-ro (dialefa; sílabas métricas = gramaticales: 7)
dees-ta-se-re-na-ho-ra (sinalefa, dialefa: 7)
cer-ní-a-fres-ca-paz-y-tier-na-ví-da (sílabas métricas = gramaticales: 11)
de-lu-na-yai-re-so-breel-pa-tioen-sóm-bra (3 sinalefas: 11)

El poema de Ricardo Molina es un buen ejemplo de la flexibilidad con que el poeta puede utilizar el material lingüístico. Son fenómenos destacables, desde el punto de vista métrico:

1. final agudo en el primer hemistiquio del primer verso, que hace que se tenga que añadir una sílaba: *feliz*.

2. Las sinalefas no presentan ningún problema. Es digno de comentar el caso del último verso, donde no se une en sinalefa

todo el grupo *ayai (luna y aire)* porque en el centro está la vocal más cerrada; no hay, pues, progresión de abertura o cerrazón, ni está en el centro la vocal de mayor abertura.

3. Los hiatos (dialefas) de los versos 9 y 10 (*invisible / oro; serena / hora*), que están propiciados por el acento final del verso.

4. La inexistencia de *sinéresis* (es decir, lo que alguna vez se ha llamado *azeuxis)* en el verso 4: *cre/ándose*.

Sinalefa y compensación entre versos

Hechos relacionados con el cómputo silábico y que tienen interés para conocer la medida de versos medievales son el de la *sinalefa (o sinafía)* y el de la *compensación entre versos*. No se trata de un fenómeno general en la métrica española, sino que se limita al verso corto (*quebrado*) del siglo XV principalmente. Hay algún ejemplo posterior, pero se trata de uso esporádico de una forma antigua o de imitación de la misma. Conciencia del fenómeno existe en la teoría métrica desde muy pronto, por ejemplo en Nebrija (*Gramática*, 1492). Se da en uno de los poemas más conocidos y apreciados de la poesía española, las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre (480 versos), lo que justifica el prestarle atención. La estructura métrica de este poema es: 40 estrofas de 12 versos de 8 y de 4 sílabas métricas con rima consonante y la siguiente disposición: 8 a 8 b 4 c 8 a 8 b 4 c / 8 d 8 e 4 f 8 d 8 e 4 f. A veces se ha considerado como dos estrofas de 6 versos. Todos los ejemplos que ponga, si no se dice lo contrario, están tomados de este poema (Manrique, 2003: 233-279).

El verso *quebrado* siempre debe tener 4 sílabas métricas. *Si el quebrado tiene 5 sílabas métricas, el verso anterior: a) es agudo; o b) hace posible la sinalefa (lo que exige que el quebrado empiece por vocal y el anterior termine en vocal).* Ejemplos:

a)	*pues que todo ha de pasar por tal manera*	[pues-que-to-doha-de-pa-sár] [por-tal-ma-né-ra] (vv. 23-24)
b)	*se sume su grande alteza en esta vida*	[se-su-me-su-gran-deal-té-za] [en-es-ta-ví-da] (vv. 113-114)

Esto no significa que siempre que el octosílabo anterior a un quebrado termine en aguda el verso quebrado tenga que tener 5 sílabas métricas. En el ejemplo siguiente, el octosílabo es agudo y el quebrado tiene 4 sílabas métricas:

c)	*la gentil frescura y tez de la cara*	[la-gen-til-fres-cu-ray-téz] [de-la-cá-ra] (vv. 98-99)

El que el octosílabo termine en vocal y el quebrado empiece por vocal no exige la sinalefa, y el verso corto puede tener 4 sílabas métricas. Por ejemplo, hay hiato entre los siguientes versos:

d)	*metiole la muerte luego en su fragua*	[me-tio-le-la-muer-te-lué-go] [en-su-frá-gua] (vv. 236-237)

Es decir, *la sinalefa y la compensación entre versos sólo se dan cuando el quebrado es de 5 sílabas métricas.*

Los poetas son muy conscientes de la naturaleza de la sílaba métrica. Veamos algún ejemplo de juego fundado en los fenómenos estudiados. El mejicano Alfonso Reyes (1996: 443) escribe un soneto titulado *¡La sinalefa!* (1949) en el que no se encuentra precisamente ningún ejemplo de sinalefa, como puede comprobarse:

Seréis, versos, mis últimas locuras,
y tú, prosodia, mi final arrimo,
ahora que, de fútiles, suprimo
los arrebatos y las aventuras.

Las perlas reventonas y maduras
dejo que se desprendan del racimo,
y por juntarlas solamente rimo
cuando me brindan ocios mis lecturas.

Cual remendón poeta de los cuentos,
bordo mi manto, coso la cenefa,
a la medida de mis rudimentos.

Desoigo los rumores de la befa
y voy sacando mis atrevimientos
indemnes de la torpe sinalefa.

2
EL ACENTO

El acento es otro de los elementos fundamentales del ritmo del verso, hasta el punto de que el número de sílabas y el número y lugar de los acentos son los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos, como se verá más adelante. En principio, el verso sigue la acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente.

[Para las normas del acento en la pronunciación castellana, hay que partir del manual clásico de Navarro Tomás (1968: 181-196).]

El acento, en cuanto factor del ritmo, se llama *acento métrico*, y conviene diferenciarlo del acento prosódico propiamente dicho, aunque la base lingüística del acento métrico esté en el acento prosódico. Pero, mientras que el acento prosódico indica la categoría gramatical de las palabras, el acento métrico marca la regularidad de los apoyos en el tiempo.

La correspondencia entre acento métrico y acento gramatical influye en el efecto sonoro del verso. Si se da plena coincidencia entre ambos acentos, el verso produce la impresión de ser robusto y denso.

CLASES DE RITMO ACENTUAL

A la hora de describir la función del acento en el verso, una de las formas más extendidas entre los tratadistas de métrica es la de aplicar los nombres clásicos de *trocaico*, *yámbico*, *dactílico*, *anfibráquico* y *anapéstico* a los diferentes tipos de ritmo acentual. Éstos se dividen en: ritmos *binarios*, que tienen acento cada dos sílabas (*trocaico, yámbico*); y ritmos *ternarios*, que tienen acento cada tres sílabas (*dactílico, anfibráquico, anapéstico*).

RITMOS BINARIOS

El *ritmo trocaico* (ó o) es el constituido por la acentuación cada dos sílabas, empezando por la primera: ó o ó o ó o ó o ... Los acentos rítmicos caen siempre en *sílaba impar*. Aunque no estén acentuadas todas las sílabas impares de un verso, se habla de ritmo trocaico también si los acentos que aparecen están en sílaba impar. El grupo de dos sílabas que constituye la base de esta clase de ritmo se llama *troqueo*, o también *cláusula trocaica*.

¿Es verdad lo que ver creo?
(1, 3, 6, 7)
¿Fue un ensueño lo que vi
(1, 3, 7)
en mi loco devaneo?
(3, 7)
¿Fue verdad lo que fingí?
(1, 3, 7)
¿Es mentira lo que veo?
(1, 3, 7)

Los versos 647-651 del poema de José de Espronceda (1978: 191) *El diablo mundo*, que acaban de citarse, son octosílabos que se ajustan a un ritmo trocaico. Aunque no todas las sílabas impares lleven acento, los acentos que aparecen están en sílaba impar, menos el de la sílaba 6.ª del primer verso (**ver**) que, por estar inmediato al acento rítmico de la 7.ª, es, como veremos, un acento *antirrítmico*.

El *ritmo yámbico* (o ó) es un ritmo binario también, pero que empieza a acentuar en la segunda sílaba: o ó o ó o ó o ó ... Los acentos rítmicos van en sílaba par, y aunque no aparezcan acentuadas todas las sílabas pares, si todos los acentos de un verso están en sílaba par, se considera de ritmo yámbico. El grupo de dos sílabas que constituye la unidad de este ritmo se llama *yambo*, o también *cláusula yámbica*.

Los versos 99-104 de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega (2003: 133), que se copian seguidamente, tienen ritmo yámbico,

como ilustra la posición par de las sílabas acentuadas, según se indica debajo de cada verso:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
(2, 4, 8, 10)
por ti la esquividad y apartamiento
(2, 6, 10)
del solitario monte m'agradaba;
(4, 6, 10)
por ti la verde hierba, el fresco viento,
(2, 4, 6, 8, 10)
el blanco lirio y colorada rosa
(2, 4, 8, 10)
y dulce primavera deseaba.
(2, 6, 10)

Como se ve, todos los acentos están en sílaba par, y hay que destacar la realización plenamente yámbica del cuarto de los versos citados, donde encontramos acentuadas todas las sílabas pares del mismo.

RITMOS TERNARIOS

El *ritmo dactílico* (ó o o) es un ritmo ternario en el que cada tres sílabas aparece un acento empezando por la primera sílaba: ó o o ó o o ó o o ó o o ... El grupo de tres sílabas que constituye el núcleo de esta clase de ritmo se llama *dáctilo* o *cláusula dactílica*.

Los versos 25-28 de *Pórtico*, de Rubén Darío (1977: 208), son ejemplo de endecasílabos con ritmo dactílico:

Ella resurge después en el Lacio
(1, 4, 7, 10)
siendo del tedio su lengua exterminio;
(1, 4, 7, 10)
lleva a sus labios la copa de Horacio,
(1, 4, 7, 10)
bebe falerno en su ebúrneo triclinio.
(1, 4, 7, 10)

El ritmo dactílico de estos versos es perfecto: todos los versos llevan sus acentos cada tres sílabas empezando por la primera.

El *ritmo anfibráquico* (o ó o) es también un ritmo ternario en el que la acentuación cada tres sílabas empieza por la segunda: o ó o o ó o o ó o o ó o ... El grupo de tres sílabas que es la base de esta clase de ritmo se llama *anfíbraco* o *cláusula anfibráquica*.

El sol como un vidrio redondo y opaco
(2, 5, 8, 11)
con paso de enfermo camina al cenit;
(2, 5, 8, 11)
el viento marino descansa en la sombra
(2, 5, 8, 11)
teniendo de almohada su negro clarín.
(2, 5, 8, 11)

Los versos 5-8 del poema *Sinfonía en gris mayor,* de Rubén Darío (1977: 216), que se acaban de leer, se ajustan exactamente al ritmo anfibráquico.

El *ritmo anapéstico* (o o ó) es el ritmo ternario que empieza a acentuar en la tercera sílaba del grupo: o o ó o o ó o o ó o o ó ... Con el nombre de *anapesto* o *cláusula anapéstica* se designa la unidad rítmica en que se funda el ritmo anapéstico.

Los versos 617-620 del poema de José de Espronceda (1978: 189) *El diablo mundo* son decasílabos con ritmo anapéstico plenamente realizado:

Embargada y absorta la mente,
(3, 6, 9)
en incierto delirio quedó,
(3, 6, 9)
y abrumada sentí que mi frente
(3, 6, 9)
un torrente de lava quemó.
(3, 6, 9)

Los ritmos ternarios (acento cada tres sílabas) llevan acento en sílaba par e impar del verso, pero debe haber *dos sílabas átonas entre las tónicas*.

En *Rimas* (1887), de Rubén Darío (1977: 148-149), encontramos, en la número III, que empieza *En la pálida tarde se hundía,* un ejemplo de mezcla armoniosa de versos de ritmo ternario de distinta clase (anapéstico y anfibráquico). Léase la primera de las cinco estrofas de la composición:

En la pálida tarde se hundía
(3, 6, 9)
el sol en su ocaso,
(2, 5)
con la faz rubicunda en un nimbo
(3, 6, 9)
de polvo dorado.
(2, 5)

Cuando la acentuación en sílaba par e impar de un verso no sigue la norma de dejar dos sílabas átonas entre las tónicas, el ritmo se llama *mixto*.

Hay que advertir que Tomás Navarro Tomás utiliza esta forma de análisis del ritmo de los versos con una importante particularidad: no tiene en cuenta las sílabas anteriores al primer acento —es decir, empieza el análisis en el primer acento del verso—, y entonces solamente hay un ritmo binario (el *trocaico*, que es el que empieza con sílaba acentuada) y un ritmo ternario (el *dactílico*, que comienza con sílaba acentuada). Junto a ellos, distingue Navarro Tomás el *ritmo mixto*, mezcla de ritmo binario y ternario; es decir, cuando los acentos aparecen cada dos y cada tres sílabas en un mismo verso. Es importante tener en cuenta esta distinta manera de concebir el ritmo acentual del verso para comprender las correspondencias entre los tipos descritos por Navarro Tomás y los descritos por otros tratadistas que siguen la forma tradicional. Así, un verso con esquema acentual ***o ó o o ó o o ó o*** será un *eneasílabo anfibráquico*, pero según Navarro Tomás será un *eneasílabo dactílico*. Igualmente *dactílico* será, por ejemplo, un decasílabo con esquema acentual ***o o ó o o ó o o ó o***, que en la clasificación tradicional se llama *anapéstico*.

Estas calificaciones son empleadas frecuentemente para definir los tipos rítmicos de los diferentes versos. Cuando en un poema concreto se mezclan versos de distinto ritmo, se dice que es *polirrítmico*.

CLASES DE ACENTO MÉTRICO

Por su papel en el verso, el acento puede ser: *rítmico, antirrítmico* y *extrarrítmico.*

Todos los acentos de los versos puestos como ejemplo de las clases de ritmos acentuales son *rítmicos,* menos el de 6.ª del verso octosílabo de Espronceda *¿Es verdad lo que ver creo?* Y son *rítmicos* porque ocupan la posición exigida por el esquema o modelo del verso.

Acento antirrítmico es el situado en posición inmediata a la ocupada por un acento rítmico. En cualquier clase de verso siempre será antirrítmico el acento inmediato al último del verso o del hemistiquio de verso compuesto, como el caso comentado de Espronceda: acento en 6.ª de un octosílabo, que es contiguo al acento final de 7.ª. El verso 14 del soneto XXVI de Garcilaso de la Vega (2003: 68) dice:

a quien fuera mejor nunca haber visto
(3, 6, 7, 9, 10)

Si tenemos en cuenta que el esquema acentual del endecasílabo es de ritmo yámbico (acento en las sílabas pares), son *antirrítmicos* los acentos en 7.ª y 9.ª, inmediatos a los rítmicos de 6.ª y 10.ª.

El acento antirrítmico puede ser un factor de relevancia estilística; en el ejemplo citado, el adverbio *nunca* se carga de un valor expresivo mayor quizá también por su posición rítmica.

Acento extrarrítmico es el situado en el interior del verso, en un lugar no exigido por el esquema del modelo de verso, y en una posición no inmediata a la ocupada por un acento rítmico. En el verso de Garcilaso de la Vega, el acento en 3.ª sílaba no se ajusta al signo par del ritmo yámbico propio del modelo del endecasílabo italiano, pero tampoco está en posición inmediata a la de otro acento; por eso se califica de *extrarrítmico.*

Conviene tener en cuenta la siguiente observación: muchos de los tipos rítmicos descritos en los manuales corresponden a variedades estilísticas, es decir, son ejemplos de versos en que se puede apreciar una tendencia a la regularidad acentual más o menos marcada. Pero no se trata de modelos que excluyan de manera clara los ejemplos que no se ajusten al esquema —a no ser que se trate de la versificación acentual o de la versificación de cláusulas, que sí determinan con nitidez el lugar de todos los acentos, como veremos más tarde—. Esto explica el que, a veces, cuando hay dos acentos en posición contigua se tengan dudas para calificar al uno de rítmico y al otro de antirrítmico. Pues en la realidad concreta del poema las cosas son muy matizadas y susceptibles de variedad en la interpretación, aunque siempre explicables.

Las denominaciones de *rítmico, extrarrítmico, antirrítmico,* muy extendidas, deberían ser sustituidas por las más precisas de métrico, *extramétrico, antimétrico,* ya que el punto de partida para estas calificaciones es el esquema teórico abstracto, el *metro.* En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su *ritmo,* que es lo individual, lo particular de ese verso —frente al *metro,* esquema que comparte con los demás de su misma clase—; y precisamente los acentos no exigidos por el esquema son los que más pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto. Las formas de calificar al acento en la tradición de la teoría métrica española indican muy bien la distinta función de unos y otros acentos. Así, el acento *extrarrítmico* es llamado también *accesorio, accidental, auxiliar, facultativo, innecesario, libre, potestativo, secundario, subsidiario, superfluo, supernumerario, suplementario, variable, ventajoso.* El acento que hemos definido como *rítmico* se califica también de *constitutivo, dominante, esencial, fundamental, indispensable, necesario, obligatorio, primario, principal,* etc. (J. Domínguez Caparrós, 2001).

ACENTUACIÓN Y DESACENTUACIÓN RÍTMICAS

La diferencia entre acento métrico y acento prosódico se ve en el hecho de que un acento prosódicamente secundario puede adquirir la relevancia necesaria como para que se perciba plenamente como acento rítmico. O se puede privar de su acento gramatical a una palabra, por exigencias rítmicas.

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a ti: no.

Si se leen los versos anteriores, del principio de la *rima XI* de Gustavo Adolfo Bécquer (1977: 112-113), como decasílabos dactílicos compuestos, marcando fuertemente el ritmo dactílico (según el esquema: **ó o o ó o / ó o o ó o**), las preposiciones *de* (v. 2) y *a* (v. 4) se cargan con un acento rítmico del que gramaticalmente carecen. Y las palabras *soy* (vv. 1 y 2), *está* (v. 3), *mí* y *ti* (v. 4) pierden el acento que gramaticalmente tienen. Hay, pues, casos de acentuación rítmica de sílabas átonas (*de, a*) y de desacentuación rítmica de sílabas tónicas (*soy, está, mí, ti*). Esto sólo es posible cuando el esquema acentual es muy evidente en un poema. Según esto, el esquema acentual de los versos de Bécquer citados sería:

ó ô o ó o / ó ô o ó o
ó ô o ó (o) o / ò o o ó [o]
ó o o ó o / ó o ô ó o
ò ô o ó o / ó o ô ó [o]

Los casos de las sílabas marcadas como desacentuadas rítmicamente (**ô**) corresponden a ejemplos de acentos antirrítmicos. Las posiciones rítmicas, por otra parte, exigen la acentuación en sílabas gramaticalmente átonas (**ò**).

> Para la representación del esquema acentual del verso empleamos los siguientes signos: **ó**, sílaba tónica cuyo acento corresponde a un acento gramatical; **o**, sílaba átona; **ò**, sílaba rítmicamente acentuada correspondiente a una sílaba gramaticalmente átona; **ô** sílaba gramaticalmente acentuada que rítmicamente pierde el acento; **ó (o) o**, final de verso o de hemistiquio esdrújulo; **ó [o]**, final de verso o de hemistiquio agudo.

De la importancia del acento final de verso (o de hemistiquio de verso compuesto), hubo ocasión de darse cuenta al hablar de la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos. Una palabra o partícula átonas, colocadas en esta posición final, automáticamente se acentúan métricamente.

En el poema de Rubén Darío (1977: 293-294), *Ofrenda*, se leen los siguientes versos (5-8; 29-32):

Cual princesa encantada,
eres mimada por
un hada
de rosado color.
[...]
Ten al laurel cariño,
hoy, cuando aspiro a que
vaya a ornar tu corpiño
mi rimado bouquet.

La preposición *por* y la conjunción *que* en la posición final de verso funcionan como palabras monosílabas tónicas y añaden una sílaba métrica hasta formar el heptasílabo.

MANIFESTACIONES POLIRRÍTMICA Y MONORRÍTMICA DEL VERSO

El verso octosílabo español ilustra muy bien la manifestación polirrítmica del acento en el verso y la consiguiente dificultad en la calificación de la función de determinados acentos en versos concretos. Veamos dos ejemplos. El primero es el poema de Rubén Darío (1977: 356) titulado *Campoamor*, que copiamos seguidamente indicando en cada verso las posiciones acentuales y la calificación rítmica del mismo:

Este del cabello cano,
(1, 5, 7: trocaico)
como la piel del armiño,
(4, 7: dactílico)
juntó su candor de niño
(2, 5, 7: mixto)
con su experiencia de anciano
(4, 7: dactílico)
cuando se tiene en la mano
(1, 4, 7: dactílico)
un libro de tal varón,
(2, 5, 7: mixto)
abeja es cada expresión
(2, 3, 4, 7: mixto)

que, volando del papel,
(3, 7: trocaico)
deja en los labios la miel
(1, 4, 7: dactílico)
y pica en el corazón.
(2, 7: mixto)

Se ha calificado de *trocaico* todo octosílabo que lleva acento sólo en las impares, aunque no lo lleve en todas (vv. 1 y 8); en el caso de los que se han considerado como *dactílicos*, los hay que no manifiestan todos los acentos propios de ese tipo de ritmo (los versos 2 y 4 no llevan acento en la primera sílaba), frente a los que tienen los tres acentos exigidos (en primera, cuarta y séptima sílabas), como en los versos 5 y 9. Los demás son *mixtos*, y merece un comentario especial la confluencia de acentos en el verso 7 (en 2ª, 3ª y 4ª), donde, dado que no hay un contexto rítmico uniforme (trocaico o dactílico), resulta imposible la decisión de cuál de ellos es el rítmico y cuál el antirrítmico.

Podemos seguir comentando otras posibilidades, como el caso de octosílabo acentuado en 2ª, 3ª y 7ª, o el acentuado en 1ª, 2ª y 7ª. Si un verso así no se encuentra en un poema de ritmo claramente *trocaico*, no se pueden considerar como *rítmicos* los acentos de 3ª o 1ª sílabas, y *antirrítmico* el de 2ª. ¿Cómo describir entonces estos casos de aparición de dos acentos en posiciones inmediatas cuando no hay un contexto rítmico bien definido, o, lo que es lo mismo, cuando el contexto rítmico es *polirrítmico*? Lo mejor, parece, es hablar simplemente de *confluencia, choque* o *acumulación de acentos*, sin calificar a ninguno de los dos en concreto de *antirrítmico*.

Los acentos *extrarrítmicos*, por su parte, sólo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos (endecasílabo, por ejemplo) con ritmo claramente definido como *no mixto*.

Veamos un segundo ejemplo de poema en que el ritmo acentual está claramente establecido y cómo se manifiesta el juego de acentos rítmicos, antirrítmicos y extrarrítmicos. Indicamos en cada verso las posiciones en que hay acento y el esquema de clasificación de los mismos. Se trata de los seis primeros versos de la famosa *Sonatina* que Rubén Darío (1977: 187) incluye en su libro *Prosas profanas*. El ritmo acentual del poema es *anapéstico* y se manifiesta en versos alejandrinos, compuestos de dos hemistiquios heptasílabos (**o o ó o o ó o / o o ó o o ó o**).

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
(3, 5, 6 / 1, 3, 6)
o o ó o ô ó o / ô o ó o o ó o
los suspiros se escapan de su boca de fresa,
(3, 6 / 3, 6)
o o ó o o ó o / o o ó o o ó o
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
(1, 3, 6 / 1, 3, 6)
ô o ó o o ó o / ô o ó o o ó [o]
La princesa está pálida en su silla de oro,
(3, 5, 6 / 3, 6)
o o ó o ô ó (o) o / o o ó o o ó o
está mudo el teclado de su clave sonoro;
(2, 3, 6 / 3, 6)
o ô ó o o ó o / o o ó o o ó o
y en un vaso olvidada se desmaya una flor
(3, 6 / 3, 6)
o o ó o o ó o / o o ó o o ó [o]

El ritmo anapéstico del poema queda perfectamente marcado por la acentuación constante en la tercera y sexta sílaba de cada hemistiquio. Siempre encontramos un acento gramatical coincidiendo con estas posiciones rítmicas. Los otros acentos gramaticales (marcados con el signo **ô**) son *antirrítmicos* —los de quinta y segunda sílabas—, o *extrarrítmicos* —los de primera sílaba—; aquellos están en posición inmediata a la de un acento rítmico (sexta y tercera sílabas), éstos lo están en posición no inmediata, pero tampoco exigida por el ritmo anapéstico.

3
LA PAUSA

Al hablar de las diferencias entre prosa y verso, se suele señalar que lo esencial es la segmentación distinta del discurso en una y otra manifestación lingüística. Mientras que en la prosa son razones basadas en la sintaxis y el sentido las que exigen o explican los descansos, en el verso son dominantes las razones rítmicas, y son estas razones las que explican la división de la cadena fónica.

PROPIEDADES DE LA PAUSA MÉTRICA

Todo verso, forzosamente, va delimitado por una pausa métrica. La *pausa métrica*, descanso que se hace al final de verso y entre hemistiquios de versos compuestos, no permite la sinalefa, si está entre palabras con vocales en contacto, y hace equivalentes los finales agudo, llano y esdrújulo.

> *Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta*
> *—no fue por estos campos el bíblico jardín—*
> *son tierras para el águila, un trozo de planeta*
> *por donde cruza errante la sombra de Caín.*

Los cuatro últimos versos del poema de Antonio Machado (1999: 23), *Por tierras de España*, de su libro *Campos de Castilla*, son alejandrinos, compuestos de dos hemistiquios heptasílabos. El primer hemistiquio del primer verso cuenta como dos sílabas métricas las tres sílabas de la terminación esdrújula de la palabra *bélicas*, y lo mismo ocurre al final del primer hemistiquio del tercer verso con la palabra *águila*. Por efecto de la pausa métrica también, las terminaciones agudas de los

versos segundo y cuarto (*jardín, Caín*) cuentan una sílaba métrica más. No hay sinalefa entre los dos hemistiquios del tercer verso (*águila, un*), pues no lo permite la pausa.

En el soneto de Rubén Darío (1977: 356-7) titulado *Esquela a Charles de Soussens* encontramos como último verso el que dice: *tu cabeza lunática coronada de sol*. Se trata de un alejandrino cuyo primer hemistiquio termina en esdrújulo, y el segundo en agudo. Los dos hemistiquios son heptasílabos.

La pausa es elemento esencial del verso. Su coincidencia, o no, con descansos exigidos por el sentido es un factor que produce variedad en el ritmo de la composición.

PAUSA Y CESURA

Hay que distinguir la *pausa* y la *cesura*; ésta consiste en el descanso que, motivado por la sintaxis, se haga en el interior del verso, principalmente cuando en el verso largo se quiere destacar un acento interior. A diferencia de la pausa, la cesura permite la sinalefa y no hace métricamente equivalentes las terminaciones agudas, llanas y esdrújulas. Esta distinción fue establecida por Andrés Bello en el siglo XIX.

> *El tierno pecho, en esta parte humano,*
> *de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo*
> *de su sangre regar el verde llano?*

La cesura que motiva la pausa sintáctica después de *pecho* no impide la sinalefa *pecho‿en*, en el primero de los versos de Garcilaso (2003: 114) citados, correspondientes a los endecasílabos 223-225 de su *Elegía I*. Tampoco se cuenta una sílaba métrica más tras el final agudo de *sintió*, en el segundo verso, a pesar de que hay una cesura por pausa sintáctica. Incluso podría hacerse una cesura tras *regar*, en el verso tercero, para destacar rítmicamente el acento en 6ª del endecasílabo, pero que no supondría el añadir una sílaba métrica por terminación aguda.

Al no ser fijo su lugar, la cesura constituye uno de los recursos mediante los que dotar al verso de variedad.

Conviene advertir que hay autores que llaman *cesura* o *cesura intensa* a la pausa entre hemistiquios de versos compuestos; y llaman *pausa interna* o *medial* a lo que hemos llamado *cesura*.

Ejemplo tradicional de discusión sobre la naturaleza de un verso en que es fundamental la distinción de pausa y cesura es la del que Tomás de Iriarte (1963: 14) usó en su fábula VII *La campana y el esquilón*, de la que se reproducen seguidamente los seis primeros versos:

> *En cierta catedral una Campana había,*
> *que sólo se tocaba algún solemne día.*
> *Con el más recio son, con pausado compás,*
> *cuatro golpes, o tres, solía dar no más.*
> *Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,*
> *celebrada fue siempre en toda la comarca.*

El mismo Iriarte (1963: 90) califica el metro de esta fábula como *Pareados de trece y de doce sílabas a la francesa*. Andrés Bello, en el siglo XIX, lo llamó *alejandrino a la francesa* y lo describe como el verso yámbico (acentuado en las sílabas pares) más largo «*que consta de trece sílabas y debe tener una cesura después de la tercera cláusula, siendo siempre agudo o grave el primer hemistiquio; pero de tal modo que cuando es grave, su última sílaba ha de confundirse por la sinalefa con la primera del segundo hemistiquio*» (en Domínguez Caparrós, 1975: 398). Bello lo considera, de esta manera, un verso simple, pero en cuanto la *cesura* se convierta en *pausa* sistemáticamente todos los versos tienen catorce sílabas y se hacen compuestos de 7 + 7. Así, los dos primeros versos, por ejemplo, pueden medirse como versos simples de trece sílabas:

en-cier-ta-ca-te-*dral*-u-na-cam-pa-naha-bí-a
que-só-lo-se-to-ca-*baal*-gún-so-lem-ne-dí-a

pero también como compuestos de 7 + 7, según la siguiente medida, con pausa (no cesura) entre hemistiquios:

en-cier-ta-ca-te-*dral*-[-] / u-na-cam-pa-naha-bí-a
que-só-lo-se-to-ca-*ba* / *al*-gún-so-lem-ne-dí-a

Esta doble posibilidad es aplicable en los 26 versos de la mencionada fábula iriartina.

EL ENCABALGAMIENTO

Importante fenómeno estilístico relacionado con la pausa es el del encabalgamiento. El *encabalgamiento* es el desajuste producido en la estrofa por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica. En la primera estrofa de la *Canción V* de Garcilaso de la Vega (2003:100), encontramos un desajuste entre esquema rítmico y esquema sintáctico producido por una pausa métrica en el interior del grupo: *la ira / del animoso viento*. Recordemos la estrofa mencionada:

> *Si de mi baja lira*
> *tanto pudiese el son que en un momento*
> *aplacase* ***la ira***
> ***del animoso viento***
> *y la furia del mar y el movimiento.*

Se da encabalgamiento cuando la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausa sintáctica en su interior. Grupos que no admiten pausa (Quilis, 1984: 79) son los formados por:

- sustantivo y adjetivo;
- sustantivo y complemento determinativo;
- verbo y adverbio;
- pronombre átono, preposición, conjunción, artículo más el elemento que les sigue;
- tiempos compuestos y perífrasis verbales;
- palabras con preposición;
- oraciones adjetivas especificativas.

Con todo, hay quienes entienden el fenómeno del encabalgamiento en un sentido más amplio, y señalan la existencia del fenómeno en casos distintos de los mencionados, como en el de la separación de sujeto y verbo, o verbo y complemento directo.

Si se hace la pausa versal, se rompe un grupo sólidamente unido; si no se hace la pausa versal, se rompe la unidad del verso. Esta tensión es la fuente de los valores estilísticos del encabalgamiento. Nótese la expresiva fluidez del discurso que se deriva del encabalgamiento en el principio de la *Canción III* de Garcilaso (2003: 89):

> *Con un manso* ***rüido***
> ***d'agua corriente y clara***
> *cerca el Danubio una isla que* ***pudiera***
> ***ser*** *lugar escogido*
> *para que descansara*
> *quien, como estó yo agora, no estuviera:*
> *do siempre Primavera*
> *parece en la* ***verdura***
> ***sembrada de las flores;***
> ***hacen los ruiseñores***
> ***renovar*** *el placer o la tristura*
> *con sus blandas querellas,*
> *que nunca, día ni noche, cesan dellas.*

La pausa versal tiene que existir siempre (si no, desaparecería el verso), y el conflicto suele resolverse, en la recepción o ejecución del poema, por un compromiso entre sentido y ritmo.

> En los versos compuestos, la pausa entre hemistiquios, que tiene las mismas propiedades métricas que la pausa versal, da lugar a encabalgamiento también si separa los grupos sintácticos antes mencionados. Hay *encabalgamiento medial* en los siguientes versos alejandrinos (compuestos de 7 + 7) del soneto de Rubén Darío (1977: 356-7) *Esquela a Charles de Soussens*:
>
> *A la vista del* ***blanco / lucero matutino*** *(v. 1)*
> *sobre la lira,* ***sobre / el tímpano inmortal*** *(v. 4)*
> *circundada en* ***abismo / de torres de cristal*** *(v. 6)*
> *alzará un día* ***para / tu numen peregrino*** *(v. 7)*
> ***un busto blanco y fino / de firme pedestal*** *(v. 8)*
> ***tu cabeza lunática / coronada de sol*** *(v. 14)*

Quizá convenga insistir en que el encabalgamiento es un fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está

regulada por las normas métricas, y sólo depende de la voluntad o la intención del poeta. Por eso, Navarro Tomás, con razón, lo incluye entre los *complementos rítmicos*, es decir, en los fenómenos estilísticos del verso.

ENCABALGAMIENTO LÉXICO

El encabalgamiento que divide a final de verso una palabra se llama *tmesis* o *encabalgamiento léxico*. Felipe Robles Dégano (1905) cita algunos ejemplos de Pedro Calderón de la Barca, de los que escogemos el siguiente:

¿Qué criado ves tratar
de cosa que no sea mar-
tirizar a su señor?

ENCABALGAMIENTO ABRUPTO Y ENCABALGAMIENTO SUAVE

Se llama *abrupto* el encabalgamiento cuando el grupo sintáctico dividido termina en la primera parte del verso encabalgado; y *suave*, si termina después. El límite entre uno y otro puede marcarse en la quinta sílaba.

Todos los ejemplos de encabalgamiento que se dan en los versos de Garcilaso citados son *suaves*. Es *abrupto* el encabalgamiento de los versos segundo y tercero del ejemplo siguiente, de Garcilaso (2003: 165), versos 560-2 de su *Égloga Segunda*:

así aquejado yo de dolor tanto
que el alma abandonaba ya la ***humana***
carne, *solté la rienda al triste llanto*

Léase el curioso epigrama de Tomás de Iriarte (1787, en 1963: 135-136)) en que se alude al fenómeno del encabalgamiento y se emplean como agudos al final de verso monosílabos átonos:

«Critícase a cierto poeta que acostumbraba truncar en sus poesías el sentido de las expresiones, dividiendo entre el fin de un verso y principio del otro algunas dicciones que deben usarse siempre unidas.

Muchos dicen que, porque al
verso siguiente va con
las palabras de otro, don
Fulano pasa por mal
versista; pero aun con tal
error, cumple como buen
poeta, pues poniendo en
sus versos cabales las
sílabas, deja a otro más
hábil colocarlas bien».

EJEMPLO DE ANÁLISIS DE LA PAUSA

Veamos un ejemplo de análisis de las pausas en el poema de Ricardo Molina titulado *El verano* (en Cano, 1974: 83):

El verano feliz se quedaba en el patio,
entre rosales, lento,
adormeciendo el alma en grato olvido,
creándose en un viejo rincón plácido reino.

La tarde ardiente de final de agosto
se rendía entre flores.
Lánguida mano acariciaba en sueños
la guitarra secreta de la noche.

El invisible oro
de esta serena hora
cernía fresca paz y tierna vida
de luna y aire sobre el patio en sombra.

Aparte de la pausa versal que hay al terminar cada verso, existen tres pausas mayores localizadas al final de cada una de las estrofas (tras los versos 4, 8 y 12). A estas hay que añadir otras dos pausas entre hemistiquios de versos compuestos (tras

la 7ª sílaba del verso 1 y del verso 4). En el verso 1, esta pausa hace equivalente el final agudo (*feliz*) al llano, y por eso se cuenta una sílaba más.

Pausa de sentido hay en el verso 2 (*entre rosales, lento*), y está señalada por coma. En los endecasílabos es posible destacar algún acento interior haciendo cesura tras la palabra portadora del mismo. Por ejemplo:

adormeciendo◡ el alma◡| en grato◡ olvido
la tarde◡ardiente | de final de◡agosto
cernía fresca paz | y tierna vida

Obsérvese cómo en el primero de los versos citados la cesura no impide la sinalefa entre *alma* y *en*.

Hay encabalgamiento interno o medial en el verso 4 (*viejo / rincón*), donde la pausa separa el adjetivo y el sustantivo. Entre los versos 9 y 10 hay un encabalgamiento versal (*oro / de esta serena hora*), así como entre los versos 11 y 12 (*vida / de luna y aire*). En todos los casos se trata de encabalgamiento *suave*.

4
LA RIMA

La rima es la igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada. La igualdad o equivalencia puede darse entre todos los sonidos o solamente entre algunos. El lugar de la rima es normalmente el final del verso.

Con un manso rüido
d'agua corriente y clara
cerca el Danubio una isla que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien, como estó yo agora, no estuviera:
do siempre Primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca, día ni noche, cesan dellas.

Los trece primeros versos de la *Canción III* de Garcilaso de la Vega (2003: 89), citados en el ejemplo, repiten en otro verso todos los sonidos de la última palabra a partir de la vocal acentuada. Riman los versos primero y cuarto (*-ido*); segundo y quinto (*-ara*); tercero, sexto y séptimo (*-era*); octavo y undécimo (*-ura*); noveno y décimo (*-ores*); duodécimo y decimotercero (*-ellas*).

RIMA CONSONANTE Y RIMA ASONANTE

Por repetirse todos los sonidos, se trata de *rima consonante* (llamada a veces *consonancia, rima, rima entera, rima perfecta, rima total*). Lo que se suele representar esquemáticamente en el uso tradicional con las letras: riman los versos que tienen igual letra (mayúscula para versos de más de ocho sílabas; minúscula para versos de ocho sílabas o menos). El esquema de la rima de los versos citados de Garcilaso es: **a b C a b C c d e e D f F.**

Murmuraban los rocines
a la puerta de palacio,
no en sonorosos relinchos
(que no es ya muy de caballos),
sino en bestial idïoma,
ni gruñendo ni rifando,
para mejor engañar
las varas de los lacayos.

El principio del romance de Luis de Góngora (2000: 153) citado muestra cómo al final de los versos pares se repiten la vocal tónica *a* y la *o* en la sílaba postónica: *pal**a**ci**o**, cab**a**ll**o**s, rif**a**nd**o**, lac**a**y**o**s*. Son iguales, pues, las vocales, tónica y postónica, y los demás sonidos postónicos no se repiten en su totalidad. Se trata de *rima asonante* (también llamada *asonancia, rima imperfecta, rima parcial, rima vocálica, semirrima*). En la representación gráfica de la rima asonante se emplean también las letras: **- a – a – a – a.** El signo – señala el verso que no rima con otro.

ESTILÍSTICA DE LA RIMA

La rima desempeña una importante función en la estructura del poema: puede agrupar los versos en estrofas, y siempre invita a que las palabras relacionadas fónicamente también se asocien por el sentido. Por eso es frecuente hacer consideraciones estilísticas sobre el valor de la rima.

En general, se aprecia más la que destaca porque la parte de la palabra que precede a la rima es fónicamente muy distinta en cada una de las palabras que riman. Así, no se valora muy positivamente rimar palabras homónimas, repetir la misma palabra en la rima, o rimar palabras simples con sus compuestos.

Por su facilidad, tampoco se aprecian las rimas basadas en terminaciones verbales (*rima categorial*), ni las muy esperadas y usadas ya en poesía (como el grupo formado por *victoria, gloria, historia, memoria*).

> Miguel de Cervantes es criticado por dejarse llevar de una excesiva facilidad en el uso de la rima en sus versos. No es raro que utilice palabras homónimas o de la misma familia (*socorre / corre, descubre / cubre, encanto / canto, sombra / asombra*, etc.). En una quintilla las palabras de la rima son: *medio, culpa, remedio, disculpa, medio*; en otra riman *espiro, aspira, aspiro, respira, suspiro*. No le importa que dos rimas consonantes distintas de una misma estrofa sean asonantes entre sí: *cebo, consejo, viejo, nuevo* (Domínguez Caparrós, 2002: 65-69).

De todas formas la estilística de la rima debe estudiarse en relación con la poética de cada escuela y momento histórico. Hay, por ejemplo, artificios de la poesía cancioneril que tienen a gala repeticiones en la rima de palabras cuyo parentesco va más allá de la parte de la palabra que constituye la rima.

> Así ocurre con el artificio llamado *macho e femea*, en el que las palabras de la rima solo se distinguen por la terminación *o / a*. Ocupan, por ejemplo, la posición de la rima en una copla las palabras: *porfío, porfía, fío, fía, sandio, sandia, cativo, cativa*. Obsérvese cómo, de estas palabras finales, riman *porfío / fío, porfía / fía*, pero en las otras palabras es precisamente el parentesco léxico el que salva la rima, que no es estrictamente rima: *sandio* no rima con *sandia*, ni *cativo* con *cativa*. El *manzobre* es otro artificio en el que se valora el parentesco léxico de las palabras de la rima: distintas formas gramaticales de la misma palabra entran en la rima, y así en una estrofa riman: *cuide, cuidar, mate, pensar, cuidase, cuidaría, lexasse, todavía*, donde vemos la aparición de distintas formas del verbo *cuidar* (Domínguez Caparrós, 2001: 225-227).

Hay una corriente tradicional de opinión que destaca el estorbo que puede suponer la rima para la poesía. Esta idea está amparada frecuentemente por el prestigio de la poesía latina, donde no hay rima. Nebrija, en su gramática de 1492, valora negativamente la rima, por tres razones que pueden resumirse así: la rima fuerza el sentido; la semejanza continua de sonidos cansa; al leer, se atiende más a la aparición del sonido que a lo que se quiere decir.

Francisco Sánchez Barbero, en sus *Principios de Retórica y Poética*, 1805, expresa bien la valoración de la rima desde los presupuestos neoclásicos. Frente a los *versos sueltos* (sin rima), los rimados «*cortan a veces, o entorpecen el vuelo al poeta, no le dexan explayarse a su arbitrio, empalagan por su monotonía, atormentan el oído con el continuo martilleo de los consonantes, que más parecen invención de bárbaros o juego de niños, que obra meditada de filósofos, griten quanto quieran sus apologistas*» (Domínguez Caparrós, 1975: 311).

Las mismas propiedades de la rima que originan los defectos señalados pueden servir de base para las virtudes que justifican una valoración positiva, ya que la rima, se dice también, es un elemento de intensificación del sentido del poema, si no el punto de partida de su construcción; además, la espera inherente a la rima crea el tiempo ideal del ritmo consustancial al poema.

PARTICULARIDADES DE LA RIMA CONSONANTE

Conviene tener presentes algunas características de la rima consonante en la poesía castellana. Dado que lo que cuenta en la rima es el sonido, no la grafía, consuenan palabras con *b* y *v* *(cabo / pavo)*, y palabras con *j* y *g* si van ante *e, i (dirige / dije)*.

Antes de fines del siglo XVI no consuenan *passa / casa, cabeça / belleza, baraxa / baja, suave / sabe*. Hasta esa fecha la distinta grafía correspondía a diferentes fonemas, y por tanto no había rima.

La rima consonante *esdrújula* o *dactílica* exige la igualdad de todos los sonidos desde la vocal tónica: *Pitágoras / ágoras*.

Hay casos en que la diferencia de una rima consonante a otra es tan pequeña que pasa desapercibida en la que se llama *consonante simulada*: *veinte / lente, mármol / árbol, cobro / logro, periódica / pitagórica*.

Se ha llamado *rima andaluza* la que iguala *s* y *z*: *hizo / Paraíso*. Alguna rara vez el *yeísmo* (pronunciación igual de *y* y *ll*) se ha reflejado en la rima: *mayo / caballo, batallas / rayas*.

Es *intensa* la rima consonante que se extiende a sonidos anteriores a la vocal tónica: *labradora / adora*.

Se llama rima *partida* la de los *versos de cabo roto*, en los que se corta la palabra en la vocal tónica dando lugar a rimas agudas entre palabras que enteras no rimarían: *escude- / discre-, Quijo- / polvoro-*. En la primera parte del *Quijote* hay unos muy conocidos que se cuentan entre los primeros ejemplos de esta clase de versos, inventados a principios del siglo XVII.

Hay casos en que la rima se desvincula del acento en ejemplos como: *porfían / lidian / crían* (Arcipreste de Hita); *memoria*, asonante en *ia* (A. Carvajal), o *antigua*, asonante en *ua* (F. García Lorca), ejemplos que se han calificado de *rima en caída*; *acuçia / maliçia, omre / lumbre, joya / suya* (Sem Tob), donde la rima se reduce a la sílaba postónica y se ha llamado *rima homoioteleuton*.

La palabra que no tiene otra con la que rimar se llama *palabra fénix*, como lo es la misma palabra *fénix*. Pablo Jauralde Pou es autor del siguiente soneto de palabras *fénix*:

Árbol solitario

Ignoras el clamor del bosque, árbol
solitario, la sombra de tu cuerpo
traza un escueto parteluz, el cofre
de tus ramas cobija los silencios

abandonados por el viento, mientras
posa en ti su paisaje azul la alondra.
Nadie repetirá la flor de almendro
que con el aire de febrero tiembla;

nada será como vosotros, mirtos
que en verano guardáis el sol, camelias
que pintáis los colores sobre el musgo

del invierno; jazmín que aroma el polvo
turbio y oscuro que dejaron siglos.
Nada la luz repite, nada el tiempo.

Los diccionarios de la rima no dan una palabra que rime con *árbol, cuerpo, silencios, tiembla, mirtos, camelias, tiempo*; para otras dan palabras que difícilmente se encontrarán en el uso poético: *cotofre, volvo, vestiglo*; formas verbales: *entras, concentras..., atolondra, engendro, amusgo*; o nombres propios: *Onofre*.

PARTICULARIDADES DE LA RIMA ASONANTE

Es importante tener en cuenta algunas peculiaridades fonéticas que funcionan en el sistema de la rima asonante:

- en caso de que haya un diptongo o un triptongo, no se atiende a los sonidos semivocálicos o semiconsonánticos, sino sólo a los vocálicos: *doncella, feria, abierta* asuenan en *ea; palo, labio, holocausto* asuenan en *ao*;
- una palabra esdrújula puede asonar con otra llana, y no se tiene en cuenta la vocal postónica de la palabra esdrújula: *escenas, trémulas, feria* asuenan en *ea; bóveda, aurora* asuenan en *oa*;
- las palabras agudas riman en asonante sólo con palabras agudas;
- las vocales *i, u* situadas en sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a *e* y *o*, respectivamente: *científico, virus, ímpetu* asuenan en *io*; *tiene, débil, célebre* asuenan en *ee*.

La rima asonante es una clase de rima que ha tenido, y tiene, un uso continuado en la poesía castellana, lo que la diferencia de otras literaturas románicas, que pronto la desterraron de las

formas cultas de poesía. Por no repetir todos los sonidos, ofrece una especial disposición a ser utilizada en largas series de versos, donde la rima consonante quizá cansaría.

Por la misma razón, la rima asonante marca menos los finales de verso y produce un efecto de mayor vaguedad lírica, siendo apropiada para la expresión de una más matizada emotividad. Antonio Machado resalta el efecto de acentuación del sentimiento del tiempo que produce la asonancia en los romances, y esto es una nota lírica.

DISPOSICIÓN DE LA RIMA

Las formas de disposición de la rima en la estrofa reciben nombres particulares, como los de *rima abrazada* (**ABBA**), *cruzada* o *alterna* (**ABAB**), *continua* (**AAAA**), *pareada* (**AABB**).

Aunque lo normal y más frecuente es la localización de la rima en el final de verso, hay casos especiales en que aparece en otros sitios. Entonces se llama *rima interna* o *al medio*, que puede adoptar la forma sistemática de rima del final de verso con el primer hemistiquio del verso siguiente, como en el ejemplo de Garcilaso de la Vega (2003: 158), correspondiente a los versos 338-346 de su *Égloga Segunda*, que se copian seguidamente:

*Albanio, si tu mal comunic**aras***
*con otro que pens**aras** que tu p**ena***
*juzgaba como aj**ena**, o qu'este f**uego***
*nunca probó ni el j**uego** peligr**oso***
*de que tú estás quej**oso**, yo confi**eso***
*que fuera bueno aqu**eso** que ora h**aces**;*
*mas si tú me desh**aces** con tus qu**ejas**,*
*¿por qué agora me d**ejas** como a estr**año**,*
*sin dar daqueste d**año** fin al cuento?*

Forma de rima interna distinta es la que sigue una en los primeros hemistiquios y otra en los finales de verso, como en el siguiente ejemplo de Rubén Darío (1977: 275-276):

*El verso sutil que pasa o se p**osa***
*sobre la muj**er** o sobre la r**osa**,*
*beso puede s**er**, o ser marip**osa**.*
*En la fresca fl**or** el verso sut**il**;*
*el triunfo de Am**or** en el mes de Abr**il**:*
*Amor, verso y fl**or**, la niña gent**il**.*

Cuando la rima interna se da entre los hemistiquios del mismo verso compuesto se llama *rima leonina*, como en el siguiente ejemplo del Arcipreste de Hita: *por malas vecind**ades** se pierden hered**ades**.*

Un caso especial de disposición de la rima se da cuando las palabras que riman están seguidas, dando lugar a lo que se llama *eco*. Al poema de Rubén Darío (1977: 351)) *Eco y yo* pertenece el siguiente ejemplo:

*—¿Por qué si era yo su**ave***
ave,
*que sobre el haz de la t**ierra***
yerra
*y el reposo de la r**ama***
***ama**?*

Para más detalles de la forma de la rima y su disposición, pueden verse nuestros trabajos (Domínguez Caparrós, 1999: 149-179; 2000: 112-121).

UN EJEMPLO DE ANÁLISIS MÉTRICO

Estudiados los elementos rítmicos del verso español, se puede emprender la tarea del análisis métrico, en el que se trata de explicar la forma de organización métrica de los poemas concretos. Veamos como ejemplo el comentario métrico del principio del poema de Antonio Machado (1988: 565-566), *La mujer manchega:*

La Mancha y sus mujeres; Argamasilla, Infantes,
Esquivias, Valdepeñas. La novia de Cervantes,
y del manchego heroico el ama y la sobrina
(el patio, la alacena, la cueva y la cocina,
la rueca y la costura, la cuna y la pitanza),
la esposa de don Diego y la mujer de Panza,
la hija del ventero, y tantas como están
bajo la tierra, y tantas que son y que serán
encanto de manchegos y madres de españoles
por tierras de lagares, molinos y arreboles.

Establezcamos las sílabas métricas de los versos:

v. 1: sinalefas *cha y; lla, In*: 14 sílabas métricas:
la-man-chay-sus-mu-je-res / ar-ga-ma-si-llain-fan-tes
v. 2: 14 sílabas métricas:
es-qui-vias-val-de-pe-ñas / la-no-via-de-cer-van-tes
v. 3: sinalefas *go he; ma y*. No hay sinalefa entre *co el* porque hay pausa entre hemistiquios de verso compuesto. 14 sílabas métricas:
y-del-man-che-gohe-roi-co / el-a-may-la-so-bri-na
v. 4: sinalefas *la a; va y*: 14 sílabas métricas:
el-pa-tio-laa-la-ce-na / la-cue-vay-la-co-ci-na
v. 5: sinalefas *ca y, na y*: 14 sílabas métricas:
la-rue-cay-la-cos-tu-ra / la-cu-nay-la-pi-tan-za
v. 6: sinalefa *la es*. No hay sinalefa en *go y* porque hay pausa de verso compuesto: 14 sílabas métricas:
laes-po-sa-de-don-die-go / y-la-mu-jer-de-pan-za
v. 7: hiato *la hija*; sinalefa *mo es*. No hay sinalefa en *ro, y* debido a la pausa de verso compuesto. El segundo hemistiquio termina en sílaba acentuada y hay que contar una sílaba métrica más. En total, pues, 14 sílabas métricas:
la-hi-ja-del-ven-te-ro / y-tan-tas-co-moes-tán- [-]
v. 8: sinalefa *rra y*. Final agudo del segundo hemistiquio: se cuenta una sílaba más. 14 sílabas métricas:
ba-jo-la-tie-rray-tan-tas / que-son-y-que-se-rán- [-]
v. 9: sinalefa *de es*. 14 sílabas métricas:
en-can-to-de-man-che-gos / y-ma-dres-dees-pa-ño-les
v. 10: sinalefa *y a*. 14 sílabas métricas.
por-tie-rras-de-la-ga-res / mo-li-nos-ya-rre-bo-les

Nótese cómo el descanso exigido por la pausa sintáctica no impide la sinalefa (v. 1 *lla, In*; v. 8 *rra, y*), y sí la impide la pausa del verso compuesto entre sus hemistiquios. Se trata de versos compuestos de 14 sílabas, divididos en dos hemistiquíos de 7 sílabas cada uno. Veremos que esta clase de verso se llama *alejandrino*.

El acento métrico cae sistemáticamente en la sexta sílaba de cada hemistiquio, y varía la posición de los otros acentos interiores:

v. 1: 2, 6 / 4, 6 (yámbico);
v. 2: 2, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 3: 4, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 4: 2, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 5: 2, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 6: 2, 6 / 4, 6 (yámbico);
v. 7: 2, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 8: 4, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 9: 2, 6 / 2, 6 (yámbico);
v. 10: 2, 6 / 2, 6 (yámbico).

Aunque cambian las posiciones, es muy evidente la acentuación en sílabas pares. El ritmo acentual de este texto es yámbico. No importa que falten algunos de los acentos que, según el esquema del ritmo yámbico, deben ir en todas las sílabas pares. El ritmo se percibe igual, y, si estuvieran todos los acentos, sería machacón en exceso.

Los versos llevan pausa al final (hemos visto el efecto que tenía sobre las palabras agudas) y entre los hemistiquios (impedía la sinalefa en los versos 3, 6 y 7).

La rima es consonante (coinciden todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada: *-antes, -ina, -anza, -an, -oles*) y se distribuye de dos en dos versos: **AA BB CC DD EE**. Esta disposición, como hemos visto, es la de la rima *pareada*.

En conclusión, se trata de *pareados en alejandrinos yámbicos*.

5
EL VERSO REGULAR Y SUS TIPOS

VERSOS DE ARTE MENOR Y DE ARTE MAYOR, SIMPLES Y COMPUESTOS

Conocidos los elementos rítmicos del verso castellano, vamos a estudiar qué tipos son los más importantes, cuáles son los elementos que los constituyen, y cómo se definen.

Tradicionalmente, los versos castellanos se han dividido en *versos de arte menor* (de dos a ocho sílabas métricas) y *versos de arte mayor* (de nueve sílabas métricas en adelante).

En los *versos de arte menor*, el lugar del acento rítmico en el interior del verso no suele ser fijo. Lo contrario ocurre en los de *arte mayor*, donde pueden distinguirse tipos rítmicos bien definidos por el lugar del acento interior (Lapesa, 1971: 77).

Otra razón que justifica la distinción es la señalada por Quilis (1984: 52-53): el *grupo fónico medio mínimo* es el de ocho sílabas (correspondería, pues, con los versos de arte menor), el *máximo* es el de once sílabas.

A partir de las doce sílabas, los versos suelen ser *compuestos*: formados por dos hemistiquios separados por una pausa como la de final de verso. También hay decasílabos compuestos.

VERSIFICACIÓN REGULAR Y VERSIFICACIÓN IRREGULAR

Es conveniente saber que la manera de someter a norma rítmica los elementos de la versificación castellana ha dado lugar a varios sistemas —algunos con valor solamente histórí-

co—, que pueden coexistir en una misma época. Las clases de versificación configuran unos tipos de versos con características propias.

Así, según se rijan, o no, por el principio de la igualdad —o regularidad— en el número de sílabas, pueden distinguirse dos grandes grupos de versos: los *versos regulares* y los *versos irregulares*.

VERSIFICACIÓN Y VERSOS REGULARES

La *versificación regular* (también llamada *isosilábica, métrica o silábica*) se rige por el principio de la igualdad, o regularidad, en el número de sílabas métricas de los versos que forman la composición.

La combinación de los versos largos con sus *quebrados* —por ejemplo: octosílabo y tetrasílabo, endecasílabo y heptasílabo, alejandrino y heptasílabo...— se considera forma de versificación regular, ya que el verso quebrado es una especie de hemistiquio del largo.

La versificación regular es el tipo de versificación generalmente empleado por la poesía culta castellana desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Por eso es la clase de versificación que más ha sido estudiada, habiéndose llegado a confundir, a veces, versificación regular y versificación castellana. Hoy sigue siendo ampliamente utilizada, aunque ha cedido parte de su terreno a la *versificación libre*.

A la versificación regular pertenecen los siguientes tipos principales de versos.

VERSOS REGULARES DE ARTE MENOR

No puede haber versos *monosílabos*, porque la única sílaba que tuvieran sería acentuada y automáticamente se contaría como dos sílabas métricas.

Hay quien duda también de la existencia de los de dos y tres sílabas como versos independientes; Andrés Bello, por ejemplo, sólo admite versos a partir de las cuatro sílabas métricas.

Versos de dos sílabas o *bisílabos* empezaron a ensayarse en el Romanticismo. La composición de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1989: 75), *La noche de insomnio y el alba*, empieza con los siguientes versos:

Noche
triste
viste
ya,
aire,
cielo,
suelo,
mar.

El verso de tres sílabas (*trisílabo*) lleva acento rítmico en la segunda sílaba, y se confunde, pues, con un pie rítmico *anfibráquico*. Ejemplo de hexasílabo y trisílabo tenemos en los siguientes versos de Tomás de Iriarte (1963: 129), que figuran en sus *Letras para música*:

Las niñas alegres,
graciosas y francas
son las que divierten
y llegan al alma;
que corren,
que saltan,
que ríen,
que parlan,
que tocan,
que bailan,
que enredan,
que cantan.

El verso de cuatro sílabas (*tetrasílabo*), con acento obligatorio en la tercera, puede llevar otro en la primera, y entonces tiene *ritmo trocaico*.

Antes del período neoclásico y romántico, el tetrasílabo no aparece como verso independiente, sino como *verso de pie quebrado* en poemas de octosílabos. El romancillo de la fábula XLVII, *La urraca y la mona*, de Tomás de Iriarte (1963: 63-65), tiene 96 tetrasílabos, y termina con los siguientes:

¿Y esta Mona
redomada
habló sólo
con la Urraca?
Me parece
que más habla
con algunos,
que hacen gala
de confusas
misceláneas
y fárrago
sin sustancia.

Obsérvese la problemática independencia de este verso, que en el caso del penúltimo de los citados (*y fárrago*) no suprime una sílaba del final esdrújulo, sino que funciona rítmicamente como primera parte de un octosílabo. El verso anterior (*misceláneas*), sin embargo, sí hace equivalente el final esdrújulo al llano. El mismo Iriarte (1963: 91) define esta composición como *Romancillo en versos de cuatro sílabas*. En la famosa *Canción del pirata*, de José de Espronceda (1970: 225-228), hay pasajes de tetrasílabos, y también se puede citar algún ejemplo que demuestra la falta de independencia total del tetrasílabo, como en los siguientes casos, en que es necesario hacer sinalefa entre los versos: *y dé pecho / a mi valor*; *Y del trueno / al son violento, / y del viento / al rebramar*.

El *pentasílabo*, verso de cinco sílabas métricas, tiene acento en la cuarta, y puede llevar otro acento en una de las primeras sílabas. Si lo lleva en la primera, su ritmo es *dactílico* —este tipo se llama *adónico*—; si lo lleva en la segunda, su ritmo es

yámbico. A la fábula LVII, *El naturalista y las lagartijas*, de Tomás de Iriarte (1963: 75), pertenecen los versos del ejemplo:

Vio en una huerta
dos Lagartijas
cierto curioso
Naturalista.
Cógelas ambas
y a toda prisa
quiere hacer de ellas
anatomía.

El verso de seis sílabas (*hexasílabo*) tiene acento en la quinta y en una de las primeras sílabas: si lo lleva en la segunda, su ritmo es *anfibráquico*; si lo lleva en una sílaba impar, su ritmo es *trocaico*. La fábula VIII, *El burro flautista*, de Tomás de Iriarte (1963: 15), está en hexasílabos y empieza así:

Esta fabulilla,
salga bien o mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.
Cerca de unos prados
que hay en mi lugar,
pasaba un Borrico
por casualidad.

El verso de siete sílabas (*heptasílabo*) lleva acento en la sexta; la colocación de los acentos en las sílabas anteriores determina tipos rítmicos diferentes. El *anapéstico* (acento en tercera y sexta) y el *yámbico* (acento en las sílabas pares: segunda, cuarta y sexta) son los principales. Con acento en primera, cuarta y sexta el ritmo es *mixto*. Los versos del ejemplo, en que se manifiesta el ritmo yámbico, son del principio de *Canción patriótica*, de José de Espronceda (1970: 157):

Inspíranos tu fuego,
divina libertad:
y al trueno de tu nombre,
o déspotas temblad.

Al grito de la patria
volemos, compañeros,
blandamos los aceros
que intrépida nos da.
A par en nuestros brazos
ufanos la ensalcemos
y al orbe proclamemos:
«España es libre ya.»

El heptasílabo se emplea mucho como *quebrado* del verso endecasílabo a partir de la introducción de la versificación de tipo italiano en España.

El verso de ocho sílabas (*octosílabo*) es uno de los más característicos de la versificación castellana, y goza de vigoroso y continuado uso en nuestra literatura. Téngase en cuenta, por ejemplo, su empleo en el teatro del siglo de oro, o en un género tan abundante como el romance.

Se adapta a cualquier asunto y mantiene una extraordinaria vitalidad, sobre todo en la poesía popular.

Una de las razones que se han dado para explicar esta popularidad es que el grupo de ocho sílabas es el *grupo de entonación básico* en la construcción fonológica del castellano.

El octosílabo lleva acento en la séptima sílaba, y los distintos tipos rítmicos dependen de la distribución de los otros acentos en el interior. Si lleva acento en las sílabas impares, el octosílabo es *trocaico*; si los lleva en la primera, cuarta y séptima sílabas, se llama *dactílico*; es *mixto* si, además de la séptima, acentúa en segunda y cuarta, o en segunda y quinta sílabas. Es trocaico el ritmo de los octosílabos del ejemplo, que es el principio del poema de José de Espronceda (1970: 191) *A Matilde*:

Aromosa blanca viola,
pura y sola en el pensil,
embalsama regalada
la alborada del abril.
Junto al margen florecido
de escondido manantial,
sólo avisa de su estancia
su fragancia virginal.

VERSOS REGULARES DE ARTE MAYOR

El verso de nueve sílabas (*eneasílabo*) lleva acento en la octava, y, según la colocación de los acentos anteriores, se diferencian los tipos rítmicos siguientes: *anfibráquico* o *espronceda ico* (2.ª y 5.ª), *eneasílabo de canción* (4.ª), *de gaita gallega* (1.ª, 3.ª y 6.ª), *iriartino* (3.ª y 6.ª), *laverdaico* (2.ª y 6.ª), *yámbico* (2.ª, 4.ª y 6.ª), *mixto* (3.ª y 5.ª)

Frente a la ocasional aparición de versos de nueve sílabas en la poesía medieval, se dota a este verso de una individualidad rítmica —y aparece en series uniformes— durante el Neoclasicismo y el Romanticismo.

Al principio de la fábula XIV de Iriarte (1963: 22), *El manguito, el abanico y el quita-sol*, pertenecen los siguientes versos del ejemplo:

Si querer entender de todo
es ridícula pretensión,
servir sólo para una cosa
suele ser falta no menor.

El verso de diez sílabas (*decasílabo*) puede ser simple o compuesto. Como verso simple, lleva acento en la novena sílaba, y varía la posición de los acentos anteriores. Hay un tipo rítmico muy característico, con acento en tercera y sexta, llamado *anapéstico* o *de himno*. Los decasílabos de la rima VII

de Gustavo Adolfo Bécquer (en Rico, 1996: 704) tienen ritmo anapéstico:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

Como verso compuesto, el decasílabo lleva acento en la cuarta y novena sílabas, con pausa —que impide la sinalefa y hace equivalentes los finales— tras la quinta sílaba. Se compone de dos pentasílabos.

El llamado *verso asclepiadeo*, ensayado por Leandro Fernández de Moratín, en su *Oda a don Gaspar de Jovellanos*, para imitar la versificación clásica, es un ejemplo de decasílabo compuesto. Al principio de dicha composición pertenecen los versos del ejemplo (en Rico, 1996: 531):

Id en las alas del raudo céfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas,
adonde lento mi patrio río
ve los alcázares de Mantua excelsa.
Id y al ilustre Jovino, tanto
de vos amigo, caro a las Musas,
para mí siempre numen benévolo,
id, rudos versos, y veneradle,
que nunca, o rápidas las horas vuelen,
o en larga ausencia viva remoto,
olvida méritos suyos Inarco.

El *endecasílabo* es el verso de arte mayor más importante de la versificación castellana. Su aclimatación perfecta en nuestra literatura, sin olvidar anteriores intentos, se debe a Garcilaso de la Vega, y es desde entonces el verso más empleado en la versificación silábica de la poesía culta, solo o mezclado con el heptasílabo (y, a partir del Modernismo, con el alejandrino y otros versos de número impar de sílabas).

El endecasílabo es un verso simple de once sílabas con acento en la décima, y otros acentos en las sílabas anteriores (obligatoriamente, uno, al menos). Los grandes tipos diferenciados normalmente son los que acentúan en:

- sexta sílaba (*endecasílabo a maiori*, o *a maiore*, llamado también *heroico, común, propio, real*, entre otras denominaciones);
- cuarta y octava sílabas (*endecasílabo a minori*, o *a minore*, también llamado *sáfico*);
- cuarta y séptima sílabas (*dactílico* o *anapéstico*);
- primera, cuarta y séptima sílabas (*endecasílabo de gaita gallega*).

Junto a los acentos en los lugares señalados como característicos de los diferentes tipos rítmicos, puede haber acento en otras sílabas del verso.

Aunque sin lugar predeterminado, suele llevar el endecasílabo una *cesura* hacia la mitad. A veces se ha discutido detalladamente por parte de los tratadistas cuál sea el lugar mejor para dicho corte. Conviene advertir, sin embargo, que no se trata de una exigencia métrica, sino de un rasgo estilístico.

Veamos como ejemplo los endecasílabos del famoso soneto XXIII de Garcilaso de la Vega (2003: 65), cuyo ritmo acentual marcamos debajo de cada uno de los versos:

En tanto que de rosa y d'azucena
(2, 6, 10: heroico)
se muestra la color en vuestro gesto,
(2, 6, 10: heroico)
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
(6, 8, 10: heroico)
con clara luz la tempestad serena;
(2, 4, 8, 10: sáfico)
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
(2, 6, 10: heroico)
del oro s'escogió, con vuelo presto
(2, 6, 8, 10: heroico)

por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
(4, 6, 8, 10: heroico o sáfico)
el viento mueve, esparce y desordena:
(2, 4, 6, 10: heroico)
coged de vuestra alegre primavera
(2, 6, 10: heroico)
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
(2, 4, 5, 8, 10: sáfico; antirrítmico en 5.ª)
cubra de nieve la hermosa cumbre.
(1, 4, 8, 10: sáfico; extrarrítmico en 1.ª)
Marchitará la rosa el viento helado,
(4, 6, 8, 10: heroico o sáfico)
todo lo mudará la edad ligera
(1, 6, 8, 10: heroico; extrarrítmico en 1.ª)
por no hacer mudanza en su costumbre.
(2, 4, 6, 10: heroico)

No debe extrañar que aparezcan mezcladas las dos variedades que se han diferenciado (*heroico, sáfico*) o que incluso un verso tenga todos los acentos de las dos, pues el tipo fundamental rítmico del endecasílabo es *yámbico* (acento en las sílabas pares), y las variedades indicadas son realizaciones estilísticas del tipo fundamental. Por eso siempre lleva como mínimo un acento interior en sílaba par, además del de décima.

El *endecasílabo de gaita gallega* tiene una estructura que ocasionalmente se encuentra entre el *verso de arte mayor* o *de Juan de Mena* de la versificación acentual antigua —sobre todo si lleva acento el endecasílabo en la primera sílaba—, y también entre los endecasílabos italianos. De ahí las discusiones sobre la naturaleza de este verso, que suele confundirse con el que hemos llamado *anapéstico* o *dactílico*. En el siglo XVIII, esta forma de endecasílabo se independiza y adquiere una estructura propia. Tomás de Iriarte (1963: 65, 91) lo emplea en su fábula LVI, *La criada y la escoba,* y lo describe como endecasílabo con acento en cuarta y séptima sílabas. En el período romántico, el tratadista Sinibaldo de Mas (1809-1868) lo preconiza como forma nueva; y en el modernismo Rubén Darío lo revitaliza. Reproducimos la mencionada fábula de Iriarte como ejemplo:

Cierta criada la casa barría
con una escoba muy puerca y muy vieja,
«Reniego yo de la escoba (decía);
con su basura y pedazos que deja
por donde pasa,
aun más ensucia que limpia la casa.»
Los remendones, que escritos ajenos
corregir piensan, acaso de errores
suelen dejarlos diez veces más llenos...
Mas no haya miedo que de estos señores
diga yo nada.
Que se lo diga por mí la criada.

Para otras particularidades del endecasílabo y su estructura, véase Domínguez Caparrós (2001).

El *dodecasílabo* es un verso compuesto de dos hemistiquios que pueden ser iguales (6 + 6) o desiguales (7 + 5). Tipo rítmico del *dodecasílabo simétrico* (6 + 6) es el llamado *anfibráquico* o *romántico*: acento en 2.ª y 5.ª sílabas de cada hemistiquio. El *Canto del cruzado*, de José de Espronceda (1970: 208), empieza con los versos que se citan como ejemplo:

Ya tarde en la noche la luna escondía
cercana a Occidente, su lívida faz,
y al Norte entre nubes, relámpago ardía
que el cielo inundaba de lumbre fugaz

Si el dodecasílabo simétrico acentúa en las sílabas impares de cada hemistiquio (1.ª, 3.ª, 5.ª), el ritmo es entonces *trocaico*.

El dodecasílabo adopta la forma polirrítmica cuando mezcla en un mismo poema las variedades anfibráquica y trocaica de sus hemistiquios. La fábula XXXIX de Iriarte (1963: 50), *El retrato de Golilla*, empieza con los siguientes versos:

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;
pero habrá quien piense que no habla castizo
si por lo anticuado lo usado no deja.

El mismo Tomás de Iriarte (1963: 31, 90) emplea un dodecasílabo simétrico en su forma polirrítmica con final agudo en su fábula XXV, *El lobo y el pastor*. Él mismo lo describe como *endecasílabos agudos de arte mayor*, lo que prueba que está pensando en el verso compuesto de doce sílabas, al que llama *endecasílabos* porque terminan en agudo y no añade una sílaba más en el cómputo. Así empieza la mencionada fábula:

Cierto Lobo, hablando con cierto Pastor,
«Amigo (le dijo), yo no sé por qué
me has mirado siempre con odio y horror.
Tiénesme por malo; no lo soy a fe.

El *dodecasílabo asimétrico* (7 + 5), también llamado *dodecasílabo de seguidilla*, admite el final esdrújulo en el primer hemistiquio, pero si hay un final agudo, se convierte en endecasílabo. Tiene este verso, pues, un carácter que lo sitúa entre el verso simple y el compuesto. El *Elogio de la seguidilla*, de Rubén Darío (1977: 211), empieza con los siguientes:

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

El poema *A Colón*, del mismo Rubén Darío (1977: 308), también usa esta clase de verso. Copiamos el principio:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.

Un desastroso espíritu posee tu tierra:
donde la tribu unida blandió sus mazas,
hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,
se hieren y destrozan las mismas razas.

Si se unen tres grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera, tenemos el dodecasílabo *ternario* o *de dos cesuras*, que acentúa en 3.ª, 7.ª y 11.ª. Al poema de José María Gabriel y Galán

(2001: 171), *La jurdana*, pertenecen los versos del siguiente ejemplo:

Viene sola, como flaca loba joven
por el látigo del hambre flagelada,
con la fiebre de sus hambres en los ojos,
con la angustia de sus hambres en la entraña.

Aunque el *verso de arte mayor* o *verso de Juan de Mena* frecuentemente tiene doce sílabas, no es un verso regular o silábico, sino acentual, y se explicará al tratar de la versificación acentual.

El *tridecasílabo*, verso poco usado en la poesía castellana, fue teorizado con cierta atención y ejemplificado por Sinibaldo de Mas en el periodo romántico, y ha sido ensayado también por Gertrudis Gómez de Avellaneda y los modernistas. Puede formarse con hemistiquios de siete y seis sílabas, o mediante la combinación de grupos acentuales, o cláusulas rítmicas, de tres sílabas (*tridecasílabo anapéstico* con acentos en: 3.ª, 6.ª, 9.ª y 12.ª) o de cuatro (acentos en 4.ª, 8.ª y 12.ª). En estos casos (de combinación de grupos acentuales), se trata, más bien, de versos propios de la *versificación de cláusulas*, que se verá después. En *La noche de insomnio y el alba*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1989: 78), se leen los siguientes tridecasílabos de ritmo anapéstico:

En incendio la esfera zafírea que surcas,
ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
y aun la pena que el alma destroza profunda,
se suspende mirando tu marcha triunfal.

Clase especial de verso simple de trece sílabas es la del *alejandrino a la francesa*, inventado por Tomás de Iriarte (1963: 14), en su fábula VII *La campana y el esquilón*, que lleva acento rítmico necesariamente en las sílabas 6.ª y 12.ª, y además:

- el acento de la sexta sílaba debe coincidir obligatoriamente con la última sílaba de palabra aguda, o con el de

la penúltima de una palabra llana, si la última sílaba de esta palabra forma sinalefa con la sílaba inicial de la palabra siguiente,

- en ningún caso puede coincidir el acento de la sexta sílabas con el acento de la antepenúltima sílaba de palabra esdrújula.

En cierta catedral una Campana había
que sólo se tocaba algún solemne día.
Con el más recio son, con pausado compás,
cuatro golpes, o tres, solía dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
celebrada fue siempre en toda la comarca.

Si se hace pausa tras la 6.ª sílaba acentuada de palabra aguda —contando, entonces, una sílaba métrica más— o tras la séptima sílaba de palabra llana —no haciendo, por tanto, la sinalefa—, estos versos suenan perfectamente como alejandrinos.

Como se comentó al hablar de la pausa y de la cesura, la ambigüedad de la naturaleza del descanso de estos versos de Iriarte hace que se hayan considerado como versos alejandrinos compuestos de 7 + 7.

Rubén Darío (1977: 362) mezcla el alejandrino a la francesa que sigue las normas de Iriarte con versos de trece sílabas que no las siguen en el soneto que se copia seguidamente:

LOS PIRATAS

Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
el postrer clavo en la fina tabla sonora.
Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.
Bajo la quilla el cuello del tritón se agacha
y la vívida luz de relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la prora,
y una sonrisa pone en el labio del hacha.

¡La coreada canción de la piratería
saludará el real oriflama del día
cuando el clarín del alba nueva ha de sonar
glorificando a los caballeros del viento
que ensangrientan la seda azul del firmamento
con el rojo pendón de los reyes del mar!

La mayoría de los versos se ajustan a las normas seguidas por Iriarte en su *alejandrino a la francesa* (final agudo en sexta sílaba, o sinalefa si la palabra portadora del acento en sexta es llana). Con éstos mezcla Rubén Darío otro tipo de alejandrino desconocido en los ensayos anteriores y que el mismo poeta nicaragüense mezcla en otras ocasiones con alejandrinos clásicos de 7 + 7; son alejandrinos que exigen acentuaciones y pausas muy artificiosas al final del primer hemistiquio, si se quieren medir como versos compuestos de 7 + 7. De esta clase son en el soneto que comentamos los siguientes:

el postrer clavo en lá / fina tabla sonora
bajo la quilla el cué / llo del tritón se agacha
cuando el clarín del ál / ba nueva ha de sonar
glorificando a lós / caballeros del viento

El *alejandrino* se ha convertido, después de Rubén Darío, en el verso compuesto más importante de la versificación castellana, y tiene una gran vitalidad en la poesía del siglo XX. Está formado por dos hemistiquios de siete sílabas separados por pausa. Cada hemistiquio lleva acento rítmico en la sexta sílaba, y normalmente también en alguna de las primeras sílabas. Léase como ejemplo el soneto de Rubén Darío (1977: 213), *El cisne*:

Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano oceano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominado el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Angantir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo sus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

Los hemistiquios del alejandrino pueden manifestar de forma sistemática los ritmos propios del heptasílabo: *yámbico* (2.ª, 4.ª y 6.ª) o *anapéstico* (3.ª y 6.ª). Pero es muy frecuente que aparezca en forma *polirrítmica,* al mezclar hemistiquios de distinto ritmo. Los alejandrinos que se citan a continuación, del poema *La mujer manchega,* de Antonio Machado (1988: 567), tienen ritmo yámbico:

Y tú, la cerca y lejos, por el inmenso llano
eterna compañera y estrella de Quijano,
lozana labradora fincada en tus terrones
—oh madre se manchegos y numen de visiones—
viviste, buena Aldonza, tu vida verdadera,
cuando tu amante erguía su lanza justiciera,
y en tu casona blanca aechando el rubio trigo.

Ritmo anapéstico tienen los alejandrinos de la famosa *Sonatina*, de Rubén Darío (1977: 187), que empieza así:

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

Se han usado en la versificación castellana versos más largos que el alejandrino, pero el carácter rítmico de estos versos no está definido con marcada individualidad, porque:

- o se trata de la unión de dos o más versos simples, de los antes descritos;
- o se conforman rítmicamente por la unión de cláusulas rítmicas —grupos de dos o tres sílabas (aunque hay quienes las forman con cuatro, y hasta cinco sílabas) en torno a un acento—, según se verá al hablar de la versificación de cláusulas.

Tomás Navarro Tomás pone ejemplo de versos de veintidós sílabas compuestos de 9 + 13. Ejemplos de *pentadecasílabos, hexadecasílabos, heptadecasílabos, octodecasílabos y eneadecasílabos*, pueden encontrarse en Tomás Navarro Tomás (1959) y en Domínguez Caparrós (2001).

En Domínguez Caparrós (2001) se encontrará la definición y equivalencia entre las distintas denominaciones de los principales tipos de versos regulares. Conviene recordar que los distintos términos para un mismo tipo de verso están justificados por diferentes modelos de ritmo, casi siempre, como hubo ocasión de señalar al tratar del ritmo acentual.

Véase un ejemplo de verso de dieciséis sílabas (*hexadecasílabo*) formado por la unión de dos octosílabos, que, además, tienen ritmo trocaico (acento en sílaba impar de cada hemistiquio), y que por acentuar sistemáticamente en 3.ª y 7.ª tienden a descomponerse en dos cláusulas tetrasílabas. Los versos son del poema *Año nuevo,* de Rubén Darío (1977: 215):

A las doce de la noche, por las puertas de la gloria
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles, y en su silla gestatoria,
San Silvestre.

Que se trata de versos compuestos lo demuestra el que en el verso tercero la palabra *ángeles* cuenta dos sílabas métricas por efecto de la pausa.

6
EL VERSO IRREGULAR Y SUS TIPOS

La versificación *irregular,* también llamada *anisosilábica* o *amétrica,* no se rige por el principio de la igualdad —o regularidad— en el número de sílabas métricas de los versos que forman la composición.

Conviene advertir que la combinación de los versos largos con sus quebrados —por ejemplo: octosílabo y tetrasílabo, endecasílabo y heptasílabo, alejandrino y heptasílabo— no se considera forma de versificación irregular.

También conviene observar que en la *versificación de cláusulas* es posible encontrar igualdad en el número de sílabas de los distintos versos de la combinación, pero se considera como un tipo de versificación irregular desde el momento en que el principio que la regula es la colocación de los acentos a determinadas distancias, siendo, por tanto, posible la desigualdad en el número de sílabas de los versos.

Son tipos clasificables dentro de la versificación irregular: la *versificación fluctuante,* la *versificación acentual,* la *versificación libre,* la *versificación de cláusulas* y los intentos de *versificación cuantitativa.*

VERSIFICACIÓN FLUCTUANTE

Es la que se caracteriza por la variación del número de sílabas dentro de unos límites más o menos fijos. Son versos fluctuantes: el *verso épico juglaresco,* el *verso lírico medieval,* el *verso de romance,* el *verso de serranilla* y el *verso de seguidilla.*

El *verso épico juglaresco* o *verso del Cid* se caracteriza por estar compuesto de dos hemistiquios separados por pausa. Su número de sílabas oscila entre diez y veinte —cifras extremas—, siendo más frecuente el número de catorce, quince y trece —en este

orden—dividido en grupos de siete y siete, siete y ocho, seis y siete sílabas. Lleva un acento fijo al final de cada hemistiquio. En la lectura se exige otro u otros acentos interiores encargados de marcar el ritmo. Para la recitación entonada, es suficiente con el acento final de cada hemistiquio para marcar el ritmo, al modo de la salmodia litúrgica. El *Poema de Mio Cid* empieza, en la versión conservada, con los siguientes versos:

De los sos oios tan fuertemientre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando;
vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró Mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados;
fabló Mio Cid bien e tan mesurado:
«¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
«Esto me an buelto mios enemigos malos.»

Utilizado este verso en series monorrimas asonantes de variable extensión, se construye fundamentalmente por divisiones basadas en el sentido, que son las que constituyen los hemistiquios y están muy próximas en su longitud a la del grupo fónico medio del español.

El *verso lírico medieval*, o *juglaresco*, está caracterizado por ser simple y oscilar el número de sílabas entre siete y nueve, principalmente. Lleva acento en la penúltima sílaba métrica del verso, y uno o varios acentos más en el interior, en una posición no preestablecida. Al poema conocido como *Razón de amor* pertenecen los versos del ejemplo (en Rico, 1996: 61):

En el mes d'abril, depues yantar,
estava so un oliuar.
Entre çimas d'un mançanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era d'un claro vino
que era bermeio e fino;
cubierto era de tal mesura
no lo tocás' la calentura.

El verso lírico medieval tiene tendencia a formar combinaciones de dos versos que riman en consonante, aunque es posible encontrar combinaciones de más de dos versos, y asonante en lugar de consonante. Es forma típica de debates y poemas líricos de juglaría.

El *verso* o *pie de romance* toma como grupo básico de sílabas el formado por dieciséis, dividido en dos hemistiquios. A partir de este núcleo hay fluctuación en el número de sílabas.

Hoy estamos acostumbrados a ver representado este verso como si fueran dos versos de ocho sílabas cada uno. Los versos rimaban todos en asonante, por lo que, al dividirlos en la impresión gráfica, quedan rimando los pares solamente. En los versos del ejemplo, pertenecientes al *Romance de las quejas de doña Lambra* (en Rico, 1996: 83), no son raros los hemistiquios eneasílabos:

—Mal me quieren en Castilla
los que me habían de aguardar;
los hijos de doña Sancha
mal amenazado me han,
que me cortarían las faldas
por vergonzoso lugar,
y cebarían sus halcones
dentro de mi palomar.

La fluctuación silábica de este verso se da en romances populares y medievales, y no es tan marcada y frecuente como en el verso épico o en el verso lírico medieval.

El *verso de serranilla* se caracteriza por ser básicamente un *hexasílabo*, y se puede encontrar en los ejemplos medievales fluctuación leve en el número de sílabas. Es verso empleado en las serranillas. Hay quien lo entiende como hemistiquio del verso acentual más importante, el *verso de Juan de Mena*, dado que muy frecuentemente aparece con acentuación en 2.ª y 5.ª sílabas. Ejemplos conocidos de este verso son los de la *Serrana de Tablada*, del Arcipreste de Hita (estrofas 1022-1042), o *La*

vaquera de la Finojosa, del Marqués de Santillana. A la mencionada composición del Arcipreste de Hita (1988: 325) pertenecen los versos del ejemplo:

Çerca la Tablada,
la sierra passada,
fallé me con Alda
a la madrugada.
En çima del puerto,
coidé me ser muerto
de nieve e de frío,
e dese rroçío,
e de grand elada.
A la deçida,
di una corrida;
fallé una serrana
fermosa, loçana
e bien colorada.

El *verso de seguidilla* se caracteriza por estar dispuesto en dos hemistiquios de diferente extensión. El primer hemistiquio tiene generalmente siete sílabas —aunque también puede tener seis u ocho—, y el segundo tiene cinco —aunque puede tener seis—. En *La gran sultana*, de Cervantes, se lee la siguiente seguidilla de dos versos, de 13 (7+6) y 11 (6+5) sílabas (Domínguez Caparrós, 2002: 113):

Escuchaba la niña los dulces requiebros,
y está de su alma su gusto lejos.

Este tipo de verso fluctuante es el típico de la seguidilla, que no adquiere su forma rigurosa hasta el siglo XVII. La seguidilla popular moderna también presenta formas fluctuantes de verso.

Hasta entrado el siglo XVII, la seguidilla se representa en dos versos largos, aunque luego se hace en cuatro versos (de siete, cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente), manteniéndose

siempre la relación sintáctica y de sentido entre cada grupo de dos versos.

VERSIFICACIÓN ACENTUAL

Es la que se caracteriza por tener delimitado el intervalo que debe haber entre un acento y otro. Ejemplo de este tipo de versificación es el *verso de arte mayor* o *de Juan de Mena*, que es un verso compuesto de dos hemistiquios, cada uno de los cuales obedece al esquema silábico-acentual siguiente: **o) ó o o ó (o.** El *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, es el poema representativo de esta clase de verso, y empieza con la siguiente estrofa (Mena, 1995: 93):

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al César novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquél en quien caben virtud e reinado,
a él, la rodilla fincada por suelo.

El primer hemistiquio puede llevar el primer acento en la primera o en la segunda sílaba —en el ejemplo, todos los primeros hemistiquios lo llevan en la segunda sílaba, menos en el verso cuarto *quanta*—, mientras que el segundo hemistiquio lo lleva siempre en la segunda sílaba. Sin embargo, este segundo hemistiquio puede llevar el primer acento en la tercera sílaba, cuando el primero termina en palabra aguda; y lo lleva en la primera, si el primer hemistiquio termina en palabra esdrújula, como en el segundo verso del ejemplo: *Júpiter / tuvo*. Hay, pues, *compensación silábica* entre los hemistiquios.

Lo esencial es que se respete la existencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y el segundo acento de cada

hemistiquio. De aquí la variación en el número de sílabas; se trata, pues, de un tipo de verso irregular.

El esquema silábico-acentual es tan fuerte que exige frecuentemente un desplazamiento del acento de la palabra, o la acentuación rítmica de sílabas átonas. Así, en los versos del ejemplo, el contraste entre el patrón rítmico y la realización lingüística quedaría descrito en un esquema como el siguiente, donde se adoptan las convenciones gráficas explicadas en el capítulo del acento (**ó**: acento rítmico en sílaba tónica; **ô:** desacentuación rítmica de sílaba tónica; **ò:** acentuación rítmica de sílaba átona):

Al muy prepotente don Juan el segundo,
(o ó o o ó o o ó o o ó o)
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
(o ó o o ó (o) o ó o ô ó o)
que tanta de parte le fizo del mundo
(o ó o o ó o o ó o o ó o)
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
(ò o ô ó o o ó o o ó o)
al gran rey d'España, al Çésar novelo,
(o ó ô o ó o o ó o o ó o)
al que con Fortuna es bien fortunado,
(o ò o o ó o ô ó o o ó o)
aquél en quien caben virtud e reinado,
(o ó o o ó o o ó o o ó o)
a él, la rodilla fincada por suelo.
(o ó o o ó o o ó o o ó o)

La adopción de un modelo rítmico tan estricto, y en frecuente contradicción con los hábitos lingüísticos, supone un distanciamiento consciente de lo poético respecto de la lengua estándar. Este distanciamiento se refleja igualmente en los contenidos de las mejores obras del siglo XV escritas en este tipo de verso. Así lo ha señalado F. Lázaro Carreter en su estudio de la poética del verso de arte mayor.

Una regla acentual gobierna también el *verso de gaita gallega*, que puede tener distinto número de sílabas, y que se caracteriza por un *ritmo anapéstico* o *dactílico*, ritmos ternarios.

En su forma típica consta de once sílabas y lleva acento rítmico en la cuarta; si coloca el otro acento en la séptima sílaba, se convierte en *anapéstico*; si acentúa, además de en la cuarta, en la séptima y en la primera, se hace *dactílico*.

Lo característico es el ritmo —llamado de *gaita gallega* o *muiñeira*— que hace que se puedan combinar entre sí versos de distintas medidas, como se ve en el ejemplo, recogido por Tirso de Molina en *Los lagos de San Vicente* (Margit Frenk, 1990: 694):

Que el pandero y la gaita de Ontoria
táñela tú, que a mí no me toca.

Quien tuviere flujo de sangre
entre en los lagos y en ellos se bañe.
Tócala tú, que a mí no me atañe.

La mujer que no es paridera
lléguese al baño y tírele piedras.
Tócala tú, que a mí me da pena.

Que el pandero y la gaita de Ontoria
táñela tú, que a mí no me toca.

Son ritmos originarios de Galicia, donde se cantan y se bailan con la gaita, y desde donde se extienden a la poesía castellana, principalmente en composiciones cantadas y bailadas. El teatro de Siglo de Oro registra muchas de estas composiciones cantadas.

VERSIFICACIÓN LIBRE

Es la que se caracteriza porque la falta de igualdad —o regularidad— en el número de sílabas de los versos no está

sujeta a ningún límite, ni a ninguna norma acentual. Es esta la forma de versificación que más se aproxima rítmicamente a la prosa, aunque no renuncia a la inclusión en el poema de versos o hemistiquios que respondan al esquema de formas canónicas del verso regular. Verdad es que la falta de sujeción sistemática a las normas de la métrica tradicional se compensa con un ritmo de pensamiento que queda reflejado: en frecuentes repeticiones de palabras y frases enteras; en frecuentes paralelismos, anáforas y otras figuras retóricas que denotan un sentido consciente de la construcción rítmica basada en una percepción individual; y en la segmentación del discurso, que confiere una potencia comunicativa particular.

Como ejemplo, léase el poema titulado *Unidad en ella*, de Vicente Aleixandre (en Rico, 1996: 847-848):

UNIDAD EN ELLA

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando la región donde nada se olvida.

Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.

Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Este beso en tus labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

Muchos de los versos y hemistiquios del poema anterior se ajustan al patrón métrico de versos tradicionales descritos como versos regulares. Pero el conjunto no obedece a las normas de la versificación regular, como se verá en el análisis siguiente. El hecho de que no haya una norma métrica a la que se sometan todos los versos explica que un mismo verso pueda admitir distintas interpretaciones en su medida. Debajo de la representación de la división silábica, se da el número de la sílaba tónica y la calificación rítmica de cada verso.

v. 1: **cuér-po-fe-líz-que-flú-yeen-tre-mis-má-nos**
(1, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
v. 2: **rós-troa-má-do-don-de-con-tém-ploel-mún-do**
(1, 3, 8, 10: endecasílabo atípico)
v. 3: **don-de-gra-ció-sos-pá-(ja)-ros / se-có-pian-fu-gi-tí-vos**
(4, 6 / 2, 6: alejandrino yámbico)
v. 4: **vo-lán-do-la-re-gión-[-] / don-de-ná-da-seol-ví-da**
(2, 6 / 3, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 5: **tu-fór-maex-térna / dia-mán-teo-ru-bí-dú-ro**
(2, 4: pentasílabo yámbico; 2, 5, 6: heptasílabo yámbico)
v. 6: **brí-llo-deun-sól-queen-tre-mis-má-nos-des-lúm-bra**
(1, 4, 8, 11: dodecasílabo atípico)
v. 7: **crá-ter-que-me-con-vó-ca / con-su-mú-si-ca-ín-(ti)-ma**
(1, 6 / 3, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 8: **con-é-sain-des-ci-frá-ble / lla-má-da-de-tus-dién-tes**
(2, 6 / 2, 6: alejandrino yámbico)

v. 9: **mué-ro-por-que-mea-rró-jo / por-que-quié-ro-mo-rír-[-]**
(1, 6 / 3, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 10: **por-que-quié-ro-vi-vír-en-el-fué-go / por-queés-teái-re-de-fué-ra**
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico; 2, 3, 6: heptasílabo anapéstico)
v. 11: **noés-mí-o-si-noel-ca-lién-tea-lién-to**
(1, 2, 7, 9: decasílabo atípico)
v. 12: **que-si-mea-cér-co-qué-may-dó-ra / mis-lá-bios-des-deun-fón-do**
(4, 6, 8: eneasílabo yámbico; 2, 6: heptasílabo yámbico)
v. 13: **dé-ja-dé-ja-que-mí-re / te-ñí-do-del-a-mór-[-]**
(1, 3, 6 / 2, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 14: **en-ro-je-cí-doel-rós-tro / por-tu-pur-pú-rea-ví-da**
(4, 6 / 4, 6: alejandrino yámbico)
v. 15: **dé-ja-que-mí-reel-hón-do / cla-mór-de-tus-en-trá-ñas**
(1, 4, 6 / 2, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 16: **don-de-mué-roy-re-nún-cio / a-vi-vír-pa-ra-siém-pre**
(3, 6 / 3, 6: alejandrino anapéstico)
v. 17: **quié-roa-mór-o-la-muér-te / quié-ro-mo-rír-del-tó-do**
(1, 3, 6 / 1, 4, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 18: **quié-ro-sér-tú-tu-sán-gre / é-sa-lá-va-ru-gién-te**
(1, 3, 4, 6 / 1, 3, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 19: **que-re-gán-doen-ce-rrá-da / bé-llos-miém-bros-ex-tré-mos**
(3, 6 / 1, 3, 6: alejandrino anapéstico)
v. 20: **sién-tea-sí-los-her-mó-sos / lí-mi-tes-de-la-ví-da**
(1, 3, 6 / 1, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 21: **és-te-bé-soen-tus-lá-bios / co-moú-na-lén-taes-pí-na**
(1, 3, 6 / 2, 4, 6: alejandrino polirrítmico)
v. 22: **co-moun-már-que-vo-lóhe-choun-es-pé-jo**
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
v. 23: **co-moel-brí-llo-deun-á-la**
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
v. 24: **és-to-da-ví-aú-nas-má-nos / un-re-pa-sár-de-tu-cru-jién-te-pé-lo**
(1, 4, 5, 7: octosílabo dactílico; 4, 8, 10: endecasílabo sáfico)
v. 25: **un-cre-pi-tár-de-la-lúz-ven-ga-dó-ra**
(4, 7, 10: endecasílabo anapéstico)
v. 26: **lúz-oes-pá-da-mor-tál-[-] / que-só-bre-mi-cué-lloa-me-ná-za**
(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico; 2, 5, 8: eneasílabo anfibráquico)
v. 27:**pe-ro-que-nún-ca-po-drá-des-tru-ír-[-] / lau-ni-dád-dees-te-mún-do**
(4, 7, 10: endecasílabo anapéstico / 3, 6: heptasílabo anapéstico)

El análisis del poema de Vicente Aleixandre muestra cómo, junto a un gran número de versos alejandrinos, y otros tipos de versos regulares (endecasílabo o heptasílabo) combinables con

el alejandrino, no son pocos los que difícilmente encajan en la forma del verso regular, como son los versos 2, 5, 6, 10, 11, 12, 24, 26 ó 27. El verso 22, aunque interpretado como decasílabo anapéstico es un tipo de verso regular, tampoco combina con alejandrinos y endecasílabos en la versificación regular. No se podría, por tanto, descartar otra interpretación de este verso como dodecasílabo compuesto de 7 + 5: *co-moun-már-que-voló-[-] / hé-choun-es-pé-jo*. La inseguridad de las interpretaciones está fundada en la inexistencia de un patrón métrico regular. Por eso, el verso 6 podría entenderse como compuesto de 5 + 8: *brí-llo-deun-sól-[-] / queen-tre-mis-má-nos-des-lúmbra*.

Entre las distintas formas que puede presentar el verso libre, una de las más características es la del *versículo* de gran extensión, que puede superar las veinticinco sílabas. Véase, como ejemplo, el poema de Dámaso Alonso titulado *Insomnio* (en Rico, 1996: 841-842), que se compone de diez versículos:

INSOMNIO

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

Si por una parte parece liberarse de constricciones métricas, es evidente que esta forma de versificación va muy unida a la literatura escrita. Difícilmente se percibirían en una audición las divisiones que hace el poeta.

A propósito de la versificación libre es posible encontrar juicios favorables y desfavorables entre los tratadistas. Dice Pedro Henríquez Ureña (1961: 254), por ejemplo: «*La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero es.*»

VERSIFICACIÓN DE CLÁUSULAS O PERIÓDICA

Es la que se caracteriza porque la falta de igualdad en el número de sílabas de los distintos versos está motivada por la combinación de un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico. Frecuentemente el número de sílabas de los distintos versos es igual, pero esta clase de versificación no se puede considerar isosilábica, ya que la unidad de medida es el grupo de sílabas con el acento en una posición fija y determinada por el tipo rítmico. La *Marcha triunfal*, de Rubén Darío (1977: 261), sigue los principios de la versificación de cláusulas, como puede comprobarse en el ejemplo, correspondiente a los versos 16-27 del mencionado poema:

Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en su trueno de oro
la angustia soberbia de los pabellones.
Él dice la lucha, la herida venganza,
las ásperas crines,
los rudos penachos, la pica, la lanza,

la sangre que riega de heroicos carmines
la tierra;
los negros mastines
que azuza la muerte, que rige la guerra.

Los versos del ejemplo se ordenan en grupos de tres sílabas con acento en la segunda (*cláusula anfibráquica*: **o ó o**).

En el ejemplo siguiente, de Salvador Rueda (1986: 18), fragmento de su poema *El escudo de Castilla*, los versos se descomponen en grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera, es decir son compuestos de cláusulas tetrasílabas:

Viene, grande y vigorosa,
Cataluña la bizarra,
la que dio la vuelta al mundo con sus naves y su genio,
y ensanchó la faz del mapa.
Y Valencia, estremecida,
viene, avanza,
con sus trombas de coraje y poderío,
con sus músculos guerreros y su maza.
Viene Murcia la severa,
la que el ínclito Rey Sabio iluminara,
con la furia de un torrente,
y de bélicos relámpagos armada.

Este tipo de versificación, con acentos en lugares muy precisos, produce con facilidad la impresión de monotonía.

VERSIFICACIÓN CUANTITATIVA

Es un tipo de versificación irregular que intenta imitar la versificación clásica, basada en la cantidad de las sílabas, largas o breves.

Distintos han sido los procedimientos ensayados para conseguir la imitación. Pueden resumirse en tres:

- diferenciar en castellano sílabas largas y breves de acuerdo con ciertas reglas;
- sustituir la sílaba larga por la sílaba tónica, y la breve por la átona;
- imitar la acentuación de los versos latinos con el acento castellano, resultando así un verso que se puede analizar según tipos de verso conocidos por la métrica castellana.

En la primera mitad del siglo XIX, Sinibaldo de Mas, autor de un original tratado de métrica, *Sistema musical de la lengua castellana*, establece unas reglas de la cantidad de las sílabas en español y según ellas escribe dísticos (hexámetro y pentámetro) como los siguientes, del principio de su composición *A la instabilidad de las cosas humanas* (Sinibaldo de Mas, 2001: 81):

Las suaves aromas tornan del abril floreciente
el azahar y lirio, la rosa y aura leve;

Mas huirán súbitas, y solo quedarannos a cambio
de enero los vientos, la cruda nieve fría.

Magníficas lumbres pueblan radiantes el orbe
si el sol la bóveda fúlgida blondo pisa.

El verso de seis acentos trata de imitar los seis pies del hexámetro en el siguiente ejemplo, comienzo de *La tronada* de Salvador Rueda (1986: 121):

Debajo las tumbas que recios azotan granizos y vientos,
sobre las montañas de cumbres altivas y toscos cimientos,
y en mares y abismos, y rojos volcanes de luz que serpea,
feroz terremoto retiembla y se agita cual sorda marea.
¡Mirad!: la techumbre bordada de soles y blancas estrellas,
se empaña con nubes y monstruos de fuego y horribles centellas.

La famosísima *Salutación del optimista*, de Rubén Darío (1977: 247), quiere ser una interpretación del hexámetro clásico, pero no se ha establecido ninguna ley métrica precisa que explique exactamente la norma de la imitación más allá del final de verso en *adónico* **(ó o o ó o)**. Se trata de una captación de cierto parecido rítmico, pero que Rubén Darío transmite de forma insuperable. Los versos del ejemplo son del principio del mencionado poema:

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte;
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña
y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,
la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza!

En general, todos estos intentos por imitar la versificación clásica se consideran fracasados. Y si tienen algún valor rítmico, se debe a que son analizables de acuerdo con el ritmo acentual, o a que no se trata nada más que de la formación de un verso compuesto mediante la unión artificial, en una sola línea, de dos versos simples de reconocida entidad rítmica dentro de la versificación castellana.

Sin lugar a dudas, el tipo de versificación irregular que sigue vivo es el del verso libre, pues los demás tienen solo un valor histórico.

SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

Hecha la descripción de los principales tipos de versos, puede establecerse un cuadro con las clases de versificación en

que cabe clasificar las manifestaciones del verso de la poesía castellana en su larga historia. El número de sílabas y el lugar del acento son los factores determinantes de la clasificación:

- versificación regular
  - silábica (versos de arte menor; versos compuestos)
  - silabotónica (versos simples de arte mayor)
- versificación irregular
  - tónica
    - acentual
    - silabotónica de cláusulas
  - fluctuante
  - cuantitativa
  - libre

Se observará que la versificación silabotónica aparece en los dos grupos. El silabotonismo se caracteriza por la regulación precisa de la relación entre número de sílabas y acentos; ahora bien, puede ocurrir que el número de sílabas del verso esté fijado de forma precisa (*versificación regular*), o que solamente se regule el grupo silábico-acentual (cláusula rítmica) sin fijar el número de sílabas del verso (*versificación irregular*). Esto quiere decir que en los versos regulares españoles de más de ocho sílabas (*versos de arte mayor*) el acento tiene un papel importante en la definición de los tipos rítmicos.

7
COMBINACIONES ESTRÓFICAS CASTELLANAS

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL POEMA

El conjunto de versos que constituye la manifestación métrica del poema concreto se presenta normalmente organizado de acuerdo con una estructura.

Puede ocurrir que el esquema de composición del poema esté fijado de antemano, como sucede, por ejemplo, en el *soneto*. En ese caso se está ante formas de composición fija.

Puede ser que el poema ordene los elementos rítmicos con arreglo a un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del mismo. Estamos entonces ante una combinación métrica estrófica.

La disposición puede no repetir ningún esquema, y nos encontramos entonces ante una serie no estrófica.

COMBINACIONES ESTRÓFICAS

Las estrofas se definen por el número y el tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima. Se dan a continuación los tipos más importantes de estrofas castellanas.

ESTROFAS DE DOS Y DE TRES VERSOS

El *pareado* es la combinación de dos versos, de igual o de diferente medida, que riman en consonante o en asonante: **a a**. La fábula XXVII, *La mona*, de Tomás de Iriarte (1963: 33-34),

está en pareados octosílabos con rima consonante, y empieza así:

Aunque se vista de seda
la Mona, Mona se queda.
El refrán lo dice así;
yo también lo diré aquí,
y con eso lo verán
en fábula y en refrán.

El *terceto* se compone de tres versos de arte mayor, normalmente endecasílabos, con rima consonante. La forma más usada de disposición de la rima es la del *terceto encadenado*: **ABA BCB CDC...YZYZ**. El principio y el final de la *Elegía* a la muerte de Ramón Sijé, de Miguel Hernández (en Rico, 1996: 884-886), sirven de ejemplo de esta forma estrófica:

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.
Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.
[.....]
A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

El terceto en versos de arte menor se llama *tercetillo, tercerilla o tercerillo*. Es la estrofa que, en la forma de encadenado, emplea Tomás de Iriarte (1963: 25-26) en su fábula XVIII, *El caminante y la mula de alquiler*, que empieza con los versos del ejemplo:

Harta de paja y cebada
una Mula de alquiler
salía de la posada,
y tanto empezó a correr,
que apenas el Caminante
la podía detener.
No dudó que en un instante
su media jornada haría;
pero algo más adelante
la falsa caballería
ya iba retardando el paso.
«¿Si lo hará de picardía?

Ejemplo de tercetillo monorrimo encontramos en *A Goya*, de Rubén Darío (1977: 288), que empieza así:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta.

La *soleá, soledad* o *cantar de soledad*: tres octosílabos con rima asonante de los versos primero y tercero, y el segundo suelto: **a - a.** A *Canciones de tierras altas*, de Antonio Machado (1988: 616), pertenece el ejemplo:

Ya habrá cigüeñas al sol,
mirando la tarde roja,
entre Moncayo y Urbión.

La forma de la *soleá* es utilizada también como estrofa, según puede verse en el siguiente ejemplo, de Antonio Machado (1988: 621), que lleva el número VII de *Canciones*:

Canta, canta en claro rimo,
el almendro en verde rama
y el doble sauce del río.
Canta de la parda encina
la rama que el hacha corta,
y la flor que nadie mira.
De los perales del huerto
la blanca flor, la rosada
flor del melocotonero.
Y este olor
que arranca el viento mojado
a los habares en flor.

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

Las formas más usadas de estrofas de cuatro versos son: la *copla*, la *cuarteta*, la *redondilla*, el *serventesio*, el *cuarteto*, la *cuaderna vía*, el *cuarteto lira*, la *estrofa sáfica*, la *estrofa de Francisco de la Torre* y la *seguidilla*.

La *copla* o *cantar*: cuatro octosílabos, o versos más cortos, con rima asonante en los versos pares: **- a - a**. El número XVIII de *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado (1988: 629), sirve de ejemplo:

Buena es el agua y la sed;
buena es la sombra y el sol;
la miel de flor de romero,
la miel de campo sin flor.

La *cuarteta*: cuatro versos de arte menor, normalmente octosílabos, con rima consonante: **a b a b**. Si los versos son de arte mayor, se llama *serventesio*. Ejemplo de cuarteta tenemos en el poema *A Juan Ramón Jiménez*, de Antonio Machado (1988: 602), del que se copian las dos primeras estrofas:

Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena,
iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente.
Sólo la fuente se oía.

Ejemplo de *serventesio* tenemos en la composición de Antonio Machado (1988: 599), *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, que empieza así:

Tus versos me han llegado a este rincón manchego,
regio presente en arcas de rica taracea,
que guardan, entre ramos de castellano espliego,
narcisos de Citeres y lirios de Judea.

La *redondilla*: cuatro versos de arte menor, normalmente octosílabos, con rima consonante: **a b b a**. Si los versos son de arte mayor, se llama *cuarteto*. Como ejemplo de redondilla nos sirven los siguientes versos de Rubén Darío (1977: 275):

¡Oh, terremoto mental!
Yo sentí un día en mi cráneo
como el caer subitáneo
de una Babel de cristal.

El mismo Rubén Darío (1977: 292) nos da el ejemplo de cuarteto, forma de su poema *Ibis*, que se reproduce a continuación:

Cuidadoso estoy siempre ante el Ibis de Ovidio,
enigma humano tan ponzoñoso y suave
que casi no pretende su condición de ave
cuando se ha conquistado sus terrores de ofidio.

No es raro encontrar los términos de *redondilla* y *cuarteta* empleados indistintamente para referirse a la estrofa en verso de arte menor, y *cuarteto* para la de arte mayor.

La *cuaderna vía*: cuatro alejandrinos con una rima consonante: **A A A A**. Es forma medieval llamada también *tetrástrofo monorrimo*. Al comienzo de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo (1973: 59), pertenecen las dos estrofas del ejemplo:

En el nomne del Padre que fiço toda cosa,
e de Don Jesu Cristo, fijo de la Gloriosa,
e del Spíritu Santo, que egual dellos posa,
de un confessor santo quiero fer una prosa.
Quiero fer una prosa en román paladino,
en cual suele el pueblo fablar con so vezino;
ca non so tan letrado por fer otro latino.
Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino

El *cuarteto lira*: combina heptasílabos y endecasílabos, en proporción variable, y rima consonante: **A B A B**, o **A B B A**. Puede encontrarse con rima asonante o con algún verso suelto. A *Humoradas*, de Ramón de Campoamor (en Rico, 1996: 685), pertenece el siguiente ejemplo:

Deja que miren mi vejez cansada
esos ojos risueños,
pues echa, sin quererlo, tu mirada
un revoque al palacio de mis sueños.

Dos tipos de cuarteto lira son: la *estrofa sáfica* y la *estrofa de Francisco de la Torre*. La *estrofa sáfica* consiste en la combinación de tres endecasílabos y un pentasílabo adónico (con acento en primera sílaba). No lleva rima, aunque a veces se puede encontrar con ella, o con *rima interna* del segundo verso con una palabra del tercero. Los *Sáficos* de Esteban Manuel de Villegas (en Rico, 1996: 439) empiezan con los versos del ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

La *estrofa de Francisco de la Torre* es una variante de la estrofa sáfica con el cuarto verso heptasílabo. La composición del Duque de Rivas, *El faro de Malta* (en Rico, 1996: 590), empieza con la estrofa del ejemplo:

Envuelve al mundo extenso triste noche,
ronco huracán y borrascosas nubes
confunden, y tinieblas impalpables,
el cielo, el mar, la tierra.

La *seguidilla* es una combinación de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos sueltos, y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima asonante. Aunque esta es la forma canónica, cabe señalar como modificaciones más corrientes: la fluctuación de los versos en su medida; la posibilidad de que la rima sea consonante, y de que los heptasílabos rimen entre sí también.

La seguidilla puede ser la combinación estrófica que en número plural constituye un poema; o puede formarse un poema con una sola seguidilla. Es decir, la seguidilla puede ser combinación estrófica o poema. También puede aparecer como *estribillo* al final de un poema compuesto en otra clase de estrofas. En Margit Frenk (1990: nº 176, 241) se leen los ejemplos anónimos siguientes:

Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos.

Miraba la mar
la mal casada,

que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

La seguidilla es combinación propia de la poesía ligera de inspiración popular, tal como atestigua su irregularidad silábica. Sus temas más frecuentes son alegres, de carácter amoroso, irónico y burlesco, aunque no falten los temas serios, tristes o dramáticos. Se asocia la seguidilla con los bailes rápidos, festivos y airosos (sevillanas, manchegas, parrandas...).

La *seguidilla compuesta* es una seguidilla con un estribillo de tres versos: el primero y el tercero son pentasílabos, y riman en asonante; el segundo es un heptasílabo y queda suelto. Esta es la forma estrófica de la fábula XL, *Los dos huéspedes*, de Tomás de Iriarte (1963: 52), que empieza con los versos del ejemplo:

Pasando por un pueblo
de la montaña,
dos caballeros mozos
buscan posada.
De dos vecinos
reciben mil ofertas
los dos amigos.

Las dos partes de la estrofa están claramente separadas por la rima y por el sentido. Esta forma de la seguidilla se extiende a partir del siglo XVIII.

ESTROFAS DE CINCO VERSOS

Las principales estrofas de cinco versos son la *quintilla*, el *quinteto* y la *lira*.

La *quintilla* es una combinación de cinco versos octosílabos, o menores, con dos rimas consonantes distintas: no pueden rimar más de dos versos seguidos; no debe terminar en un pareado, y ningún verso debe quedar sin rima. El poema *Fiesta*

de toros en Madrid, de Nicolás Fernández de Moratín (en Rico, 1996: 467), está en quintillas, y empieza con la del ejemplo:

Madrid, castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en su coso,
por ser el natal dichoso
de Alimenón de Toledo.

Si está en verso de arte mayor, se llama *quinteto*.

La *lira*, llamada también *lira garcilasiana* o *estrofa de Fray Luis de León*, rima en consonante cinco heptasílabos y endecasílabos según el siguiente esquema: **7a 11B 7a 7b 11B**. La *Canción V* de Garcilaso de la Vega (2003: 100) empieza con los versos del ejemplo:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento.

ESTROFAS DE SEIS VERSOS

Los principales tipos de estrofas de seis versos son: la *copla de Jorge Manrique*, la *sextilla*, el *sexteto*, la *sexta rima* y el *sexteto lira*.

La *copla de Jorge Manrique*, o *estrofa manriqueña*, es una *copla de pie quebrado* (combinación de octosílabos con tetrasílabos) con rima consonante, según el siguiente esquema: **8a 8b 4c 8a 8b 4c**. A las *Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique* pertenecen los versos de Jorge Manrique (en Rico, 1996: 166) que se ponen de ejemplo:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando

cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo después, de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Navarro Tomás valora esta estrofa como la más armoniosa de las que utilizan el octosílabo, y muy apropiada para la poesía lírica. Teniendo en cuenta que el sentido pasa frecuentemente de una sextilla a otra, se ha considerado también como estrofa de doce versos. Las rimas, sin embargo, son distintas en cada sextilla.

Se llama *sextilla* a toda estrofa de seis versos de arte menor con rima consonante. De Enrique Gil y Carrasco (en Rico, 1996: 645) son los versos del ejemplo, que pertenecen a su composición *Un recuerdo de los templarios:*

Para baldón y vergüenza
la juventud hoy comienza
do paró vuestra vejez;
mas, ¡ah!, que en nosotros falta
vuestra hidalguía tan alta,
y fama, y valor, y prez.

Si los versos son de arte mayor, se llama *sexteto*. De *La risa de Grecia*, de Salvador Rueda (1986: 480), es el sexteto del ejemplo:

Casi nadie ignora que son las ondinas
las que, en las llanuras del mar cristalinas,
de las aguas saben los velos rizar,
y que no es el peine ligero del viento
el que desarrolla gentil movimiento,
y peina los bucles rodantes del mar.

La *sexta rima* es un sexteto con el siguiente esquema: **11 A B A B C C**. De Tomás de Iriarte (1963: 86), en su fábula LXIV, *La rana y la gallina*, es el ejemplo:

Desde un charco una parlera Rana
oyó cacarear a una Gallina.
«Vaya (le dijo), no creyera, hermana,
que fueras tan incómoda vecina.
Y con toda esta bulla, ¿qué hay de nuevo?»
«Nada, sino anunciar que pongo un huevo».

El *sexteto lira* es la combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. A San Juan de la Cruz (en Rico, 1996: 300) pertenece el ejemplo, de su *Llama de amor viva*:

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela de este dulce encuentro!

ESTROFAS DE SIETE Y DE OCHO VERSOS

Se llama *septeto, séptima* o *septilla* a toda estrofa de siete versos. No son muy usadas en la poesía castellana. Puede adoptar la forma de *septeto lira* (versos de 7 y 11 sílabas con rima consonante). De Fray Luis de León (1990: 203) es el ejemplo, que es la primera estrofa de su composición *A don Pedro Portocarrero*:

No siempre es poderosa,
Portocarrero, la maldad, ni atina
la envidia ponzoñosa,
y la fuerza sin ley que más se empina
al fin la frente inclina;
que quien se opone al cielo,
quando más alto sube, viene al suelo.

Las principales estrofas de ocho versos son: la *copla de arte mayor*, la *copla de arte menor*, la *copla castellana*, la *octava real*, la *octava* y la *octavilla agudas*.

La *copla* u *octava de arte mayor* o *de Juan de Mena* es una combinación estrófica de ocho *versos de arte mayor (verso de Juan de Mena)*, con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos cuartetos de rima cruzada o abrazada. Es característico que una de las rimas sea común a los dos cuartetos, y que los versos cuarto y quinto tengan la misma rima, estableciéndose, así, un enlace entre las dos partes de la estrofa. Los esquemas más comunes de distribución de la rima son: **A B B A A C C A; A B A B B C C B; A B B A A C A C**. Léase como ejemplo la segunda estrofa del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (1995: 93):

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los qu'en tu rueda quexosos fallamos.
Fasta que al tiempo de agora vengamos,
de fechos pasados cobdicia mi pluma
y de presentes fazer breve suma;
dé fin Apolo, pues nos començamos.

Esta combinación métrica es característica de la poesía culta de fines de la Edad Media. De carácter solemne y elevado, se empleó para la poesía intelectual, didáctica, moralizadora y narrativa.

La *copla de arte menor* es combinación estrófica de ocho versos octosílabos, con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos redondillas de rima cruzada o abrazada. Frente a la *copla de arte mayor*, tiene más libertad en la disposición de las rimas, siempre que una de ellas sea común a las dos semiestrofas, y admite varios versos de cuatro sílabas. A las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena (en Rico, 1996: 138), pertenece el siguiente ejemplo:

Canta tú, cristiana musa,
la más que civil batalla
qu'entre voluntad se falla
y razón que nos acusa.
Tú, gracia de Dios infusa,
recuenta de tal victoria
quien debe levar la gloria
pues el campo no se escusa.

Puede encontrarse también con siete versos y el siguiente esquema de distribución de rimas: **a b b a c c a**. La forma de siete versos es llamada por algunos *copla mixta*.

Forma estrófica menos solemne que la copla de arte mayor, se utiliza en poesía menos elevada, especialmente en los *decires* de la poesía de fines de la Edad Media.

La *copla castellana* es combinación estrófica de ocho versos octosílabos —algunos de ellos pueden ser ocasionalmente tetrasílabos— divididos en dos semiestrofas de cuatro versos cada una, y con dos rimas consonantes diferentes en cada semiestrofa. Las disposiciones más frecuentes de la rima son: **a b b a c d d c; a b a b c d c d; a b b a c d c d; a b a b c d d c**. A Fray Íñigo de Mendoza (en Rico, 1996: 148), *Pregunta a Pedro de Mendoza*, pertenece el siguiente ejemplo:

La inmensa turbación
d'este reino castellano
faze pesada mi mano
y torpe mi descrición:
que las horas y candelas
que se gastavan leyendo,
agora gasto poniendo
rondas, escuchas y velas.

Forma emparentada con la *copla de arte menor*, es más sencilla que ésta por tener una rima más. Se empleó en la poesía menos elevada, especialmente en *decires* del final de la Edad Media, en el teatro y en el género epigramático del siglo XVI.

La *octava real, octava rima* o *heroica*, combina ocho endecasílabos que riman en consonante según el esquema: **A B A B C C**. La *Égloga Tercera* de Garcilaso de la Vega (2003: 209) empieza con la octava del ejemplo:

Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María,
qu'en mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía,
a despecho y pesar de la ventura
que por otro camino me desvía,
está y estará tanto en mí clavada
cuanto del cuerpo el alma acompañada.

Es una estrofa tradicionalmente asociada a la poesía épica, o a la lírica de tono elevado.

La *octava aguda* es combinación estrófica de ocho versos de arte mayor, dividida en dos semiestrofas simétricas (es decir, en dos grupos de cuatro versos), en que el cuarto y el octavo llevan rima aguda consonante o asonante. Los restantes versos no se ajustan a un esquema fijo de rima, e incluso pueden quedar algunos sueltos. Al poema de José de Espronceda (1970: 163), *A la muerte de Don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)*, pertenece la octava del ejemplo, que emplea el verso *decasílabo de himno*:

Sus cadenas la patria arrastrando,
y su manto con sangre teñido,
tardamente y con hondo gemido
va a la tumba del fuerte varón.
Y el ajado laurel de su frente
al sepulcro circunda llorosa,
mientras ruge en la fúnebre losa,
aherrojado a sus pies, el león.

La composición *La diosa del bosque*, de Manuel María de Arjona (en Rico, 1996: 533), cuya primera estrofa se reproduce, obedece al esquema siguiente: **11 - A A 7 b´ 11 C - C 7 b´:**

¡Oh si bajo estos árboles frondosos
se mostrase la célica hermosura
que vi algún día de inmortal dulzura
este bosque bañar!
Del cielo tu benéfico descenso
sin duda ha sido, lúcida belleza;
deja, pues, diosa, que mi grato incienso
arda sobre tu altar

La octava aguda sigue el principio estructural de toda estrofa aguda, es decir, la subdivisión en dos bloques simétricos. Es una forma muy usada en el Romanticismo. Produce un efecto estilístico similar al de la octava real. Es, pues, propia de la poesía de carácter culto, pero no forzosamente de tipo épico. Se adecua a los géneros narrativos y líricos.

Si la octava aguda está en versos de arte menor, se llama *octavilla aguda*, forma usada en la poesía cantada de finales del siglo XVIII y el siglo XIX. En el principio de la *Canción del pirata*, de José de Espronceda (1970: 225), hay dos octavillas agudas, de las que citamos la primera como ejemplo:

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.
Bajel pirata que llaman,
por su bravura, el Temido,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.

ESTROFAS DE NUEVE Y DE DIEZ VERSOS

La estrofa de nueve versos se llama *novena*. Aparte del número de versos, no existe un rasgo común a estas formas estróficas.

Así, pueden encontrarse novenas formadas por la unión de las distintas formas de estrofas de cuatro y cinco versos, incluso sin repetición de rimas en las semiestrofas, con lo que parecería dudosa la unidad de la novena como estrofa. Otras veces, la novena resulta de una estrofa de ocho versos a la que se le añade un verso; o de esquemas de una de diez versos a la que se le suprime un verso. Por otra parte, pueden encontrarse combinados versos largos y quebrados —octosílabos y tetrasílabos, endecasílabos y heptasílabos—. Emparentada claramente con la copla de arte menor está la forma de la novena utilizada por Juan del Encina en sus *Disparates* (en Rico, 1996: 182-183), de donde copiamos como ejemplo la primera estrofa:

Anoche de madrugada,
ya después de medio día,
vi venir en romería
una nube muy cargada;
y un broquel con una espada
en figura de ermitaño,
caballero en un escaño
con una ropa nesgada,
toda sana y muy resgada.

Los principales tipos de estrofas de diez versos son: la *décima antigua*, la *copla real*, la *espinela* y el *ovillejo*.

La *décima antigua* es combinación de diez versos que riman en consonante y se dividen en dos grupos: uno de cuatro seguido de otro de seis versos; o uno de seis versos seguido del grupo de cuatro. Lleva entre dos y cinco rimas distintas, que en el grupo de cuatro versos suelen ir abrazadas o cruzadas (**a b b a**, **a b a b**) y adoptan disposiciones más variadas en el grupo de seis versos. A Juan Rodríguez del Padrón pertenece el texto del ejemplo (en Navarro Tomás, 1968 a:140):

Ante las puertas del templo
do recibe sacrificio
amor en cuyo servicio
noches e días contemplo,

la tu caridad demando
obedecida, senyor
aqueste ciego amador
el qual te diré cantando,
si dél te mueve dolor,
los siete gozos de amor.

Es forma medieval y propia de la poesía de los cancioneros.

La *copla real, quintilla doble* o *falsa décima* es combinación de diez octosílabos divididos en dos quintillas, con rimas consonantes independientes. Las dos semiestrofas pueden tener, o no, el mismo esquema de distribución de las rimas. A Jorge Manrique pertenece el ejemplo, principio de una copla de tema amoroso (en Rico, 1996: 164-165):

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte
que todo seso convierte,
con su fuerça en afición.
Una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
facemos más poderosa
queriéndonos defender.

Forma parte del grupo de coplas que, con distintas formas, son muy frecuentes en la poesía medieval. Su cultivo llega al siglo de oro.

La *décima espinela* es combinación estrófica de diez versos octosílabos con rima consonante dispuesta según el esquema siguiente: **a b b a a c c d d c**. Tras el cuarto verso debe haber una pausa de sentido. A *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (1980: 117), pertenece el ejemplo:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,

qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Las ideas se organizan normalmente de forma que avanzan en su desarrollo hasta el cuarto verso, donde hay una pausa, y el concepto continúa en los seis siguientes versos, sin introducir nuevas ideas.

Se emplean en el teatro —Lope de Vega dice que las décimas son buenas para las quejas— y también, dada su concisión, en poemas independientes, especialmente en composiciones ingeniosas, delicadas y de carácter epigramático.

Aunque no fue Vicente Espinel, a finales del siglo XVI, el primer autor que utilizó una décima con la estructura descrita, ha tomado, sin embargo, el nombre de este autor por ser quien consagró y divulgó la estrofa.

El *ovillejo* es una estrofa de diez versos: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado; el último verso de la redondilla se forma con la unión de los tres quebrados. Lleva rima consonante: **a *a* b *b* c *c* c d d c**. El ejemplo es de Cervantes, *Quijote* (Domínguez Caparrós, 2002: 148):

¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males, ¿quién los cura?
Locura.
De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión

cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.

El uso que hicieron Cervantes, inventor de la estrofa, en *La ilustre fregona* y en *El Quijote* (cap. XXVII de la 1.ª parte), y Zorrilla, en *Don Juan Tenorio*, dio popularidad a esta forma artificiosa.

No se encuentran formas estróficas de más de diez versos con esquema fijo. Por supuesto que pueden encontrarse *estancias* de más de diez versos, pero dentro de una forma de composición fija como es la *canción italiana* o petrarquista.

Una relación más amplia de combinaciones estróficas hay en Navarro Tomás (1968 a) y Domínguez Caparrós (2001); allí se hacen también observaciones sobre su valor estilístico. Es esta una de las partes de la métrica que menos problemas presenta en su descripción; y tiene gran importancia en la historia de las formas literarias.

8
COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA

La construcción del poema puede seguir reglas que predicen estructuras más amplias que la repetición de estrofas con versos de un determinado número de sílabas y una clase de rima. Puede, por ejemplo, regularse el número exacto de estrofas o la relación forzosa que debe darse entre ellas. De esta manera se constituyen las *composiciones de estructura fija.* Entre éstas, históricamente se pueden diferenciar dos grupos: el de las formas tradicionales y medievales, y el de las formas introducidas con la aclimatación de la versificación italiana entre nosotros.

En el primer grupo entran el *zéjel,* el *villancico,* la *canción medieval* y la *canción paralelística* o *cosante*.

> La *glosa,* por repetir, a lo largo del comentario, los versos que constituyen el texto comentado o *cabeza,* puede considerarse también, hasta cierto punto, una forma métrica de estructura fija.

En el segundo grupo se incluyen: la *canción petrarquista,* la *sextina* y el *soneto*.

FORMAS MEDIEVALES

El zéjel, el villancico y la canción medieval son formas muy próximas. El *zéjel* es un poema de forma fija cuyas partes son: un *estribillo* de uno o dos versos; y una *estrofa,* dividida en dos partes: un *cuerpo* o *mudanza* de tres versos monorrimos, y un *verso de vuelta* que rima con el estribillo. El verso más usado es el octosílabo. El ejemplo es de Juan del Encina (1975: 149):

Estribillo		*Ojos garços ha la niña:* *¡quién gelos namoraría!*
1.ª Estrofa	**cuerpo** o **mudanza**	*Son tan bellos y tan bivos* *que a todos tienen cativos,* *mas muéstralos tan esquivos*
	verso de vuelta	*que roban el alegría.*
2.ª Estrofa	**cuerpo** o **mudanza**	*Roban el plazer y gloria,* *los sentidos y memoria;* *de todos llevan vitoria*
	verso de vuelta	*con su gentil galanía.*
3.ª Estrofa	**cuerpo** o **mudanza**	*Con su gentil gentileza* *ponen fe con más firmeza;* *hazen vivir en tristeza*
	verso de vuelta	*al que alegre ser solía.*
4.ª Estrofa	**cuerpo** o **mudanza**	*No hay ninguno que los vea* *que su cativo no sea.* *Todo el mundo los dessea*
	verso de vuelta	*contemplar de noche y día.*

De origen mozárabe, el zéjel se emplea en canciones de amor y preferentemente en las de escarnio. Su uso llega hasta el siglo XVII. Se diferencia del villancico por la forma de la mudanza. El nombre de *estribote* está relacionado con la utilización de este esquema métrico como conclusión, o *finida*, de un poema más amplio en la poesía medieval.

El *villancico* es un poema de forma fija cuyas partes son:

- un estribillo inicial —llamado *cabeza, villancico, letra* o *tema*— de dos, tres o cuatro versos;
- y la *estrofa* o *pie*, dividida en tres partes: dos *mudanzas* simétricas y una *vuelta*, constituida por tres o cuatro versos de los que el primero —*verso de enlace*— tiene la misma rima que el último de la mudanza, y los demás

—o al menos el último— enlazan mediante la rima con la cabeza. El villancico emplea normalmente octosílabos o hexasílabos.

Puede constar de más de una estrofa y, en este caso, el estribillo se repite al final de cada una de ellas. La parte más estable es la redondilla —o cuarteta— que constituye las dos mudanzas, mientras que el estribillo y el final —vuelta— pueden presentar bastantes modificaciones de forma y extensión. Tomamos el ejemplo de Juan del Encina (1975: 137-138):

Cabeza		*¡Ay, Amor, a cuántos tienes* *cativados* *que no te son obligados!*	
1.ª Estrofa o **pie**	**1.ª mudanza**	*Cativas al coraçón* *qu'es razón que no catives;*	
	2.ª mudanza	*no te goviernas ni bives* *por derecho ni razón.*	
	vuelta	*Tiene muchos tu afición* *cativados* *que no te son abligados.*	**(verso de enlace)**
2.ª Estrofa o **pie**	**1.ª mudanza**	*Cativaste mi querer* *do mi fe recibe engaño,*	
	2.ª mudanza	*y no miras cuánto daño* *se me puede recrecer.*	
	vuelta	*¡Cuántos tiene tu poder* *cativados* *que no te son obligados!*	**(verso de enlace)**

El tema de la cabeza del villancico, sobre todo entre los poetas cultos, sirve de texto que se glosa en las siguientes estrofas. No hay limitación de asuntos, aunque los más frecuentes pertenecen a la poesía amorosa y a canciones religiosas, especialmente de tema navideño.

La *canción medieval* es un poema que comienza con un *estribillo* o *cabeza* —generalmente una redondilla, pero también una quintilla o una estrofa de tres versos—, sigue con una redondilla, y termina con una estrofa similar a la cabeza y que

repite sus rimas (*vuelta*). El verso empleado es el octosílabo o el hexasílabo.

La canción podía constar de una sola copla o de varias coplas que se ajustan al mismo orden. Alguna vez, la vuelta lleva un *verso de enlace* con la redondilla anterior, por influencia del villancico. El ejemplo de Juan del Encina (1975: 90) consta de una copla:

Si supiesse contentaros
como sé saber quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.

Soy tan vuestro desque os vi
que ninguna cosa sé
sino tener con vos fe
sin saber parte de mí.
Assí que si contentaros
supiesse como quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.

Pierre Le Gentil relaciona la forma de la canción medieval con las del zéjel y el villancico. Estas tienen que ver, a su vez, con el *virelai* francés y la *dansa* provenzal, resultando ser todas ellas manifestaciones de una forma románica común de *canción*.

La canción medieval trata de temas amorosos, religiosos, y sirve de forma métrica para serranillas.

El *cosante* o *canción paralelística* es un poema compuesto de estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuante, que riman entre sí. Después de cada dos versos sigue un estribillo breve. El ejemplo se encuentra en el *Cancionero de Barbieri* (en Navarro Tomás, 1968 a: 215-216):

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo al que yo más quería,
venid al alba del día,
al alba venid.

Amigo al que yo más amaba,
venid a la luz del alba,
al alba venid.

Venid a la luz del día,
no trayáis compañía,
al alba venid.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compaña,
al alba venid.

Cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún concepto nuevo. Es forma popular que suele tratar temas amorosos.

FORMA ITALIANAS

La *canción petrarquista* o *italiana* está compuesta de estancias. La *estancia* es una estrofa formada por un número variable de endecasílabos y heptasílabos —no menos de nueve ni más de veinte, normalmente— sin orden predeterminado en su distribución, y rimados en consonante.

Aunque no es obligatorio, es frecuente que la estancia se ajuste al siguiente esquema:

- una *fronte*, o *capo*, formada por dos *pies*, normalmente de tres versos, unidos por la rima;
- un *eslabón*, *volta*, *chiave* o *llave*, generalmente un heptasílabo que rima con el último verso de la *fronte*, pero que pertenece sintácticamente a la *sirima*;

– una *sirima* o *coda*, con rimas independientes de la *fronte*, en la que se incluye el *eslabón* y dos o tres pareados, o al menos suele terminar en un pareado.

Hay quien aplica el nombre de *coda* exclusivamente al pareado con el que suele acabar la sirima. La estructura de la *estancia* de la *Canción II* de Garcilaso de la Vega (2003: 86) es como puede verse en el ejemplo, que analiza la primera de la citada canción:

fronte	***tornata***	*La soledad siguiendo,*
	vuelta *o*	*rendido a mi fortuna,*
	pie 1º	*me voy por los caminos que se ofrecen,*
	revuelta	*por ellos esparciendo*
	o ***pie 2º***	*mis quejas d'una en una,*
		al viento, que las lleva do perecen.
sirima	***eslabón*** →	*Pues todas no merecen*
		ser de vos escuchadas,
		ni sola un hora oídas,
		he lástima de ver que van perdidas
		por donde suelen ir las remediadas;
	coda	*a mí se han de tornar,*
		adonde para siempre habrán d'estar.

La canción se compone de un número indeterminado de estancias —tres como mínimo— y acaba en un fragmento de estancia, que normalmente tiene el primer verso suelto, llamado *remate, envío* o *commiato*.

La estructura de todas las estancias de una canción es la misma —igual distribución de rimas consonantes, y de versos de once y de siete sílabas—, y en el remate el poeta suele dirigirse a la canción. La *Canción II* de Garcilaso se compone de cinco estancias como la descrita y su *remate* es:

> *Canción, yo he dicho más que me mandaron*
> *y menos que pensé;*
> *no me pregunten más, que no diré.*

La canción a la italiana es una de las formas líricas por excelencia, y trata del amor o de otras clases de sentimientos, especialmente del elegíaco y del bucólico. Puede tratar igualmente asuntos heroicos, ya que se considera una forma noble y elevada de poesía.

La canción tiene distinto carácter según predominen los endecasílabos o los heptasílabos. Así, frente al tono grave que le imprime la abundancia de endecasílabos, el predominio de heptasílabos le proporciona un aire ligero, más apropiado para el tratamiento de temas en un ambiente elegíaco o bucólico.

Un tipo característico de canción italiana es la *canción alirada*, con estrofas más cortas que la estancia y formadas por la combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. Se trata del poema cuya unidad estrófica, de entre cuatro y ocho versos, adopta una de las formas de la *lira*. La *Oda a la flor de Gnido*, última de las canciones de Garcilaso de la Vega (2003: 100-102), se compone de 22 estrofas, que tienen el esquema de cinco versos heptasílabos y endecasílabos conocido como *lira* (**a B a b B**).

La *sextina* es un poema de treinta y nueve endecasílabos, dividido en seis estrofas de seis versos y un remate de tres. Los versos de cada una de las estrofas no riman entre sí, pero todos los versos repiten la misma palabra final de los versos de las otras estrofas en un orden distinto.

El orden de la segunda estrofa se ajusta a la siguiente regla: se empieza repitiendo al final del primer verso la palabra final del último verso de la estrofa anterior (**F**), y luego se van colocando las palabras finales siguiendo un orden alternativo de los versos iniciales y finales de la primera estrofa (**A E B D C**). La segunda estrofa reordena así los versos de la primera: 6, 1, 5, 2, 4, 3. Cada una de las estrofas sigue esta regla respecto de la que la precede. Según esto, la disposición de la rima obedecería al siguiente esquema:

estrofa	1	2	3	4	5	6
esquema de la rima	A	F	C	E	D	B
	B	A	F	C	E	D
	C	E	D	B	A	F
	D	B	A	F	C	E
	E	D	B	A	F	C
	F	C	E	D	B	A

El *remate* utiliza las seis palabras finales. Cada verso incluye una en el medio y otra al final.

Como ejemplo, se reproduce la sextina de Jaime Gil de Biedma titulada *Apología y petición* (en Rico, 1996: 957-958):

¿Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?

De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarles el gobierno
y la administración de su pobreza.

Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sino terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.

A menudo he pensado en esos hombres,
a menudo he pensado en la pobreza
de este país de todos los demonios.
Y a menudo he pensado en otra historia

distinta y menos simple, en otra España
en donde sí que importa un mal gobierno.

Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que España
debe y puede salir de la pobreza,
que es tiempo aún para cambiar su historia
antes que se la lleven los demonios.

Porque quiero creer que no hay demonios.
Son hombres los que pagan al gobierno,
los empresarios de la falsa historia,
son hombres quienes han vendido al hombre,
los que le han convertido a la pobreza
y secuestrado la salud de España.
Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.

Ejemplo curioso es el de Miguel de Cervantes, en *La Galatea* (Domínguez Caparrós, 2002: 134-135), cuyas palabras de la rima son: *noche* (***A***), *día* (***B***), *llanto* (***C***), *risa* (***D***), *muerte* (***E***), *vida* (***F***). La curiosidad reside en que en la segunda estrofa altera el orden de los dos últimos versos (**C D**, en lugar del esperado **D C**), y, aunque en el resto de las estrofas sigue el orden exigido por la alternancia, el resultado es distinto al haberse producido esta alteración. Así, la última estrofa, la sexta, en lugar del orden **B D F E C A**, tiene el orden **B** (*día*) **C** (*llanto*) **F** (*vida*) **E** (*muerte*) **D** (*risa*) **A** (*noche*). Leamos la primera, la segunda y la sexta estrofa:

En áspera, cerrada, escura noche,
sin ver jamás el esperado día,
y en contino, crecido, amargo llanto,
ajeno de placer, contento y risa,
merece estar, y en una viva muerte,
aquel que sin amor pasa la vida.

¿Qué puede ser la más alegre vida,
sino una sombra de una breve noche,
o natural retrato de la muerte,
si en todas cuantas horas tiene el día,
puesto silencio al congojoso llanto,
no admite del amor la dulce risa?
.....
¡Oh venturoso para mí este día,
do pudo poner freno al triste llanto,
y alegrarme de haber dado mi vida
a quien dármela puede, o darme muerte!
¿Mas qué puede esperarse, si no es risa,
de un rostro que al sol vence y vuelve en noche?

El *soneto* es un poema formado por catorce versos de arte mayor —endecasílabos, en su forma clásica— con rima consonante.

Los ocho primeros versos tienen dos rimas consonantes distintas, normalmente distribuidas de la siguiente forma: **A B B A A B B A**. Son posibles otras distribuciones de la rima, especialmente la que obedece al esquema **A B A B A B A B**.

Los seis últimos versos tienen dos o tres rimas consonantes, distintas de las de los ocho primeros, y su distribución es muy variada, con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima.

El tratadista del siglo XVI, Juan Díaz Rengifo, divide el soneto en *pies* —los ocho versos de los dos cuartetos— y *vueltas* —los dos tercetos.

Como ejemplo, léase el de Francisco de Quevedo (1979: 97), titulado *Desde la Torre*:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

Entre las modalidades de soneto clásico, merece la pena recordar el conocido como *soneto con estrambote*, en el que a los catorce versos se le añaden uno o más grupos de tres, que normalmente presentan el siguiente esquema: un heptasílabo que rima con el anterior y dos endecasílabos que forman pareado. El de Cervantes *Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla* es el más famoso de la poesía española (Domínguez Caparrós, 2002: 143-144):

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!;
porque, ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?
¡Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!
¡Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente!»
Esto oyó un valentón y dijo: «¡Es cierto
lo que dicé voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario miente!»
Y luego encontinente
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Aunque la forma clásica del soneto exige el endecasílabo, el Modernismo introdujo versos de las más variadas medidas en el soneto, entre otras modificaciones. Se han escrito *sonetillos* en versos de ocho sílabas, como los de Rubén Darío (1977: 193) titulados *Para una cubana* y *Para la misma*. Tomás de Iriarte (1963: 83) hace un *sonetillo con estrambote* en su fábula LXII, *El burro del aceitero*.

El soneto debe tener unidad temática y un desarrollo completo. El tema, en la forma clásica del soneto, debe desarrollarse en los cuartetos, y el desenlace —una reflexión o una consecuencia de lo planteado en los cuartetos— debe llegar con los tercetos. De ahí el carácter de ejercicio técnico que suele emparentar al soneto con el epigrama o el madrigal, en cuanto que todas estas formas desarrollan un pensamiento breve de una manera completa.

El soneto es una forma propia de la poesía lírica, y difícilmente se encontrará en la parte dialogada del teatro, para recoger las palabras de varios personajes.

Excepto el soneto, las otras composiciones de estructura fija tienen un valor histórico, no son formas vivas y muy cultivadas en la poesía contemporánea, aunque de la sextina no falta algún ejemplo. El soneto, por el contrario, siempre ha estado bastante vivo y conoce un resurgir, a partir del modernismo, que lo ha colocado entre las composiciones más usadas de la poesía del siglo XX. Por supuesto que se introducen modificaciones en su esquema, referidas lo mismo al tipo de verso —se incluye, por ejemplo, el verso alejandrino—, como a la distribución de las rimas.

9
SERIES NO ESTRÓFICAS

Hay formas de composición métrica del poema que no tienen una estructura fija, ni son divisibles en estrofas. También aquí se pueden distinguir dos grupos: el tradicional y el italianizante.

En el primero entran la *tirada* o *serie épica juglaresca* y el *romance*; en el segundo, la *silva* y los *versos sueltos*.

FORMAS TRADICIONALES

La *serie épica* es un conjunto de un número indefinido de versos, de medida fluctuante y con la misma rima asonante. El cambio de rima asonante indica el paso de una serie a otra. Los versos 616-622 del *Poema de Mio Cid* (1978: 124) forman una serie con asonancia en **eo:**

«¡Oíd a mí, Álbar Fáñez e todos los cavalleros!
«En este castiello grand aver avemos preso,
«los moros yazen muertos, de bivos pocos veo;
«los moros e las moras vender non los podremos,
«que los descabeçemos nada non ganaremos,
«coiámoslos de dentro, ca el señorío tenemos,
«posaremos en sus casas e d'ellos nos serviremos.»

El número de series y extensión de las mismas están en relación con el contenido poético. Si la situación es muy movida y dramática, la serie es más corta que si se trata de una descripción o una narración.

Según Rudolf Baehr, el cambio de la rima asonante —y, por tanto, el cambio de la serie— se produce: antes y después de

oraciones directas; en el interior de oraciones directas, si cambia la persona que habla; cuando cambia el carácter del relato o el lugar de la descripción. Hay, pues, una relación entre serie y contenido.

La serie no es una estrofa cuya estructura se repita en el poema, sino que podría relacionarse con bloques de contenido, de la misma forma que la estrofa se relaciona con el párrafo sintáctico.

El *romance* es un poema formado por una serie de octosílabos —indeterminada en cuanto al número de versos—, con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos.

Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones en versos octosílabos o de otra clase. El ejemplo es de Luis de Góngora (2000, I: 75-76):

Levantando blanca espuma,
galeras de Barbarroja
ligeras le daban caza
a una pobre galeota
en que alegre el mar surcaba
un mallorquín con su esposa,
dulcísima valenciana
bien nacida, si hermosa.
Del Amor agradecido,
se la llevaba a Mallorca,
tanto a celebrar las pascuas
cuanto a festejar la bodas.
Y cuando a los sordos remos
más se humillaban las olas,
más se ajustaba a la vela
el blando viento que sopla,
espïándola detrás
de una punta insidïosa
estaba el fiero terror
de las playas españolas;

sobresaltola en el punto
que por una parte y otra
sus cuatro enemigos leños
tristemente la coronan.
Crece en ellos la cudicia
y en estotros la congoja,
mientras se queja la dama,
derramando tierno aljófar:
«Favorable, cortés viento,
si eres el galán de Flora,
válgasme en este peligro
por el regalo que gozas.
Tú, que, embravecido, puedes,
los bajeles que te enojan,
embestillos en la arena
con más daño que en las rocas;
tú, que con la misma fuerza
cuando al humilde perdonas
sueles de armadas reales
escapar barquillas rotas;
salga esta vela a lo menos
de estas manos rigurosas,
cual de garras de halcón
blancas alas de paloma».

Desde el punto de vista estilístico, se diferencian dos tipos fundamentales de romance: el narrativo y el lírico.

Antonio Machado ve en el romance «*una creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta*».

Cuando el romance está compuesto en versos distintos del octosílabo, recibe denominaciones específicas. El romance en versos de siete sílabas se llama *endecha*; en versos de once sílabas, *romance heroico*; si tiene menos de siete sílabas el verso, *romancillo*.

En los primeros romances cultos se empleaba la rima consonante. El siguiente, sobre la toma de Granada, de Juan del Encina (1975: 225-226), consuena en *ando* los versos pares:

Una sañosa porfía
sin ventura va pujando.
Ya nunca terné alegría
ya mi mal se va ordenando.
Ya fortuna disponía
quitar mi próspero mando,
qu'el bravo león d'España
mal me viene amenazando.
Su espantosa artillería,
los adarves derribando,
mis villas y mis castillos,
mis ciudades va ganando.
La tierra y el mar gemían,
que viene señoreando,
sus pendones y estandartes
y banderas levantando.
Su muy gran cavallería,
hela, viene relumbrando.
Sus huestes y peonaje
el aire viene turbando.
Córreme la morería,
los campos viene talando;
mis compañas y caudillos
viene venciendo y matando;
las mezquitas de Mahoma
en iglesias consagrando;
las moras lleva cativas
con alaridos llorando.
Al cielo dan apellido:
—¡Biva'l rey Fernando!
¡Biva la muy gran leona,
alta reina prosperada!—
Una generosa Virgen
esfuerço les viene dando.
Un famoso cavallero
delante viene bolando,
con una cruz colorada
y una espada relumbrando,
d'un rico manto vestido,
toda la gente guiando.

FORMAS ITALIANAS

La *silva* es un poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos.

Como ejemplo se reproduce el principio de una silva de Francisco de Quevedo (1979: 101), *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona*:

Esta que veis aquí pobres y escuras
ruinas desconocidas,
pues aun no dan señal de lo que fueron;
estas piadosas piedras más que duras,
pues del tiempo vencidas,
borradas de la edad, enmudecieron
letras en donde el caminante, junto,
leyó y pisó soberbias del difunto;
estos güesos, sin orden derramados,
que en polvo hazañas de la muerte escriben,
ellos fueron un tiempo venerados
en todo el cerco que los hombres viven.
Tuvo cetro temido
la mano, que aun no muestra haberlo sido;
sentidos y potencias habitaron
la cavidad que ves sola y desierta;
su seso altos negocios fatigaron;
¡y verla agora abierta,
palacio, cuando mucho, ciego y vano
para la ociosidad de vil gusano!
Y si tan bajo huésped no tuviere,
horror tendrá que dar al que la viere.

La característica de la silva es que es imposible su división en estrofas simétricas, y que puede llevar algunos versos sin

rima. Se adapta a cualquier tono poético y admite temas muy variados.

Una clase de silva es el llamado *verso suelto*, *libre* o *blanco*, cuando ningún verso lleva rima. El principio de la *Epístola a Boscán*, de Garcilaso de la Vega (2003: 125), sirve de ejemplo:

> *Señor Boscán, quien tanto gusto tiene*
> *de daros cuenta de los pensamientos,*
> *hasta las cosas que no tienen nombre,*
> *no le podrá faltar con vos materia,*
> *ni será menester buscar estilo*
> *presto, distinto d'ornamento puro*
> *tal cual a culta epístola conviene.*
> *Entre muy grandes bienes que consigo*
> *el amistad perfeta nos concede*
> *es aqueste descuido suelto y puro,*
> *lejos de la curiosa pesadumbre;*
> *y así, d'aquesta libertad gozando,*
> *digo que vine, cuanto a lo primero,*
> *tan sano como aquel que en doce días*
> *lo que sólo veréis ha caminado*
> *cuando el fin de la carta os lo mostrare.*

Las formas más frecuentes del verso suelto son las series de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, solos o combinados entre sí. El modelo de esta forma es italiano.

Por carecer de rima, se consideró un tipo de verso más cercano del verso latino, y por eso se emplea en traducciones y es aconsejado para asuntos heroicos de amplio desarrollo. Porque el verso sin rima renuncia a uno de los elementos rítmicos, se hace necesario que esté más trabajado, notándose enseguida todo prosaísmo. De ahí que se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima.

El *verso libre moderno*, perteneciente a la versificación irregular, se presenta también normalmente en serie no estrófica.

Aparte de la *serie épica*, que tiene un valor histórico nada más, las otras formas mantienen su vigencia hoy. El romance se convierte en un esquema de utilización de la rima asonante que aparece en combinaciones de versos distintos del tradicional octosílabo. Las ampliaciones del esquema de la silva en el modernismo —introduciendo el alejandrino y versos de diferentes medidas— no son ajenas al tránsito hacia el verso libre moderno.

APÉNDICE I
LISTA DE LOS PRINCIPALES TIPOS DE VERSOS ESPAÑOLES

A. VERSO REGULAR

I. Versos de arte menor

1. Tetrasílabo
2. Pentasílabo:
   a. adónico (1.ª, 4.ª)
   b. yámbico (2.ª, 4.ª)
3. Hexasílabo:
   a. anfibráquico (2.ª, 5.ª)
   b. trocaico (1.ª, 3.ª, 5,ª)
4. Heptasílabo:
   a. yámbico (2.ª, 4.ª, 6.ª)
   b. anapéstico (3.ª, 6.ª)
   c. mixto (1.ª, 4.ª, 6.ª)
5. Octosílabo:
   a. dactílico (1.ª, 4.ª, 7.ª)
   b. trocaico (1.ª, 3.ª, 5.ª, 7.ª)
   c. mixto (2.ª, 4.ª ó 5.ª, 7.ª)

II. Versos de arte mayor

1. Eneasílabo:
   a. yámbico (2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª):
      laverdaico (2.ª, 6.ª, 8.ª)
      de canción (4.ª, 8.ª)
   b. anfibráquico (*espronceda ico*) (2.ª, 5.ª, 8.ª)
   c. *iriartino* (3.ª, 6.ª, 8.ª)
   d. *de gaita gallega* (1.ª, 3.ª, 6.ª, 8.ª)
   e. mixto (3.ª, 5.ª, 8.ª)
2. Decasílabo:
   a. anapéstico o *de himno* (3.ª, 6.ª, 9.ª)
   b. compuesto de 5 + 5 (*verso asclepiadeo*)
3. Endecasílabo:
   a. yámbico (2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª):
      a maiori o *heroico* (6.ª, 10.ª)
      a minori o *sáfico* (4.ª, 8.ª, 10.ª)

b. dactílico o anapéstico (4.ª, 7.ª, 10.ª)
c. *de gaita gallega* (1.ª, 4.ª, 7.ª, 10.ª)

4. Dodecasílabo:
   a. simétrico (6 + 6):
      anfibráquico (2.ª, 5.ª de cada hemistiquio)
      trocaico (1.ª, 3.ª, 5.ª de cada hemistiquio)
   b. asimétrico (7 + 5): *dodecasílabo de seguidilla*
   c. *ternario* o *de dos cesuras* (3.ª, 7.ª, 11.ª)
5. Tridecasílabo:
   a. compuesto (6 + 7, ó 7 + 6)
   b. anapéstico (3.ª, 6.ª, 9.ª, 12.ª)
   c. *alejandrino a la francesa* (6.ª, 12.ª)
6. *Alejandrino* (7 + 7):
   a. anapéstico (3.ª, 6.ª de cada hemistiquio)
   b. yámbico (2.ª, 4.ª, 6.ª de cada hemistiquio)
   c. mixto (1.ª, 3.ª ó 4.ª, 6.ª de cada hemistiquio)
7. Pentadecasílabo, hexadecasílabo, heptadecasílabo, octodecasílabo

B. VERSO IRREGULAR

I. Verso fluctuante

1. *Verso épico*: compuesto, fluctúa (la mayoría está entre 13 y 15 sílabas)
2. *Verso lírico medieval*: simple, entre 8 y 9 sílabas
3. *Pie de romance*: compuesto, fluctúa sobre hemistiquios de 8 sílabas
4. *Verso de serranilla*: hexasílabo con leve fluctuación
5. *Verso de seguidilla:* compuesto (7 + 5), con leve fluctuación

II. Verso tónico

1. verso acentual:
   a. *verso de arte mayor* o *de Juan de Mena*:
      o) ó o o ó (o / o) ó o o ó (o
   b. *verso de gaita gallega*
2. *verso silabotónico de cláusulas*: combinación de grupos de 2, 3, 4 ó 5 sílabas con un acento en cada grupo

III. Verso cuantitativo clásico

IV. Verso libre moderno

No hay que insistir en recordar que esta lista no recoge todas las modalidades rítmicas de los versos españoles, sino las más importantes. En Tomás Navarro Tomás (1959), por ejemplo, se da una relación más amplia, que incluye 85 tipos de versos. Y en el resumen de conjunto de su *Métrica española* (1956: 501-526) registra 87 formas.

APÉNDICE II
LISTA DE COMBINACIONES MÉTRICAS

A. ESTROFAS

1. Dos versos: *pareado*: **A A**.
2. Tres versos:
   a. *terceto*: monorrimo: **A A A**
      encadenado: **A B A B C B C D C... Y Z Y Z**
   b. *tercetillo*: **a a a; a b a b c b c d c... y z y z**
   c. *soleá* o *cantar de soledad*: **8 a - a**, asonante
3. Cuatro versos:
   a. *copla* o *cantar*: **8 - a - a**, asonante
   b. *cuarteta*: **8 a b a b**
   c. *serventesio*: **A B A B**
   d. *redondilla*: **8 a b b a**
   e. *cuarteto*: **A B B A**
   f. *cuaderna vía*: **14 A A A A**
   g. *cuarteto lira*: 11 y 7 con dos rimas, o alguno suelto
   h. *estrofa sáfica*: **11 - - - 5 -**
   i. *estrofa de Francisco de la Torre*: **11 - - - 7 -**
   j. *seguidilla*: **7 - 5 a 7 - 5 a**, asonante
   k. *seguidilla compuesta*: **7 - 5 a 7 - 5 a: 5 b 7 - 5 b**, asonante
4. Cinco versos
   a. *quintilla*: octosílabos con dos rimas consonantes, ni tres rimas seguidas, ni final en pareado
   b. *quinteto*: quintilla en versos de arte mayor
   c. *lira, lira garcilasiana, estrofa de Fray Luis de León*: **7 a 11 B 7 a 7 b 11 B**
5. Seis versos
   a. *copla de Jorge Manrique* o *estrofa manriqueña*: **8 a b 4 c 8 a b 4 c**
   b. *sextilla*: versos de arte menor, consonante
   c. *sexteto*: versos de arte mayor, consonante
   d. *sexta rima*: **11 A B A B C C**, consonante
   e. *sexteto lira*: endecasílabos y heptasílabos, consonante
6. Siete versos:
   a. *septeto, séptima* o *septilla:* versos de arte mayor o menor
   b. *septeto lira*: endecasílabos y heptasílabos, consonante

7. Ocho versos
   a. *copla* u *octava de arte mayor* o *de Juan de Mena*: verso de arte mayor o de Juan de Mena, dos o tres rimas consonantes (**A B B A A C C A, A B A B B C C B, A B B A A C A C**)
   b. *copla de arte menor*: octosílabos, dos o tres rimas consonantes
   c. *copla castellana*: octosílabos, dos semiestrofas con dos rimas distintas cada una
   d. *octava real*, *octava rima* o *heroica*: **11 A B A B A B C C**, consonante
   e. *octava aguda*: versos de arte mayor, dos semiestrofas, rima aguda (consonante o asonante) entre cuarto y octavo versos
   f. *octavilla aguda*: octava aguda en versos de arte menor
8. Nueve versos
   novena: formas variadas, en dos semiestrofas generalmente
9. Diez versos
   a. *décima antigua*: octosílabos divididos en dos grupos (4+6, ó 6+4), dos o más rimas consonantes distintas
   b. *copla real*, *quintilla doble* o *décima falsa*: octosílabos en dos quintillas con rimas independientes
   c. *décima espinela*: **8 a b b a: a c c d d c**, consonante
   d. *ovillejo*: octosílabo y quebrado: ***a* a *b* b *c* c *c d d c***, consonante

B. COMPOSICONES DE ESTRUCTURA FIJA

I. FORMAS MEDIEVALES

1. *zéjel*: estribillo + *estrofa* (cuerpo o mudanza: **a a a**; + verso de vuelta)
2. *villancico*: cabeza o estribillo + estrofa o pie (primera mudanza: **ab**; segunda mudanza: **ab**; vuelta -verso de vuelta + pareado)
3. *canción medieval*: estribillo o cabeza + copla (**a b b a**) + vuelta
4. *cosante* o *canción paralelística*: pareado + estribillo.

II. FORMAS ITALIANAS

1. *estancia de canción*: fronte (pie 1.º: **A B C**; pie 2.º: **A B C**) + sirima (eslabón + coda)
2. *sextina*: 39 endecasílabos en seis estrofas de seis versos con las mismas palabras en la rima, pero en orden distinto —regulado por una norma de alternancia— en cada estrofa, y un remate de tres endecasílabos que recogen las seis palabras de la rima
3. *soneto*: **11 A B B A. A B B A. C D C. D C D**, los tercetos admiten otras combinaciones; los cuartetos, modernamente también
4. *sonetillo*: en versos de arte menor

C. SERIES NO ESTRÓFICAS

I. FORMAS TRADICIONALES

1. *serie épica*: versos fluctuantes en series divididas por la asonancia
2. *romance*: **8 - a - a - a - a ...** asonante
   a. *romancillo*: versos más cortos que el octosílabo
   b. *endecha*: romancillo heptasílabo
   c. *romance heroico*: verso de once sílabas

II. FORMAS ITALIANAS

1. *silva*: endecasílabos, o endecasílabos y heptasílabos, consonante sin orden prefijado, admite alguno suelto
2. *versos sueltos*: endecasílabos (heptasílabos, pentasílabos), sin rima

III. VERSO LIBRE MODERNO

APÉNDICE III
EJEMPLOS DE ANÁLISIS MÉTRICO

El análisis métrico trata de describir el *metro* del poema. Por *metro* se entiende la estructura del poema regida por la manifestación de unas constantes. En el caso concreto del verso español, la descripción del metro tiene como objetivo la calificación del *tipo de verso* (medida silábica y ritmo acentual), y la organización de la *rima* en el poema, que dará como resultado la calificación del mismo como una de las formas de *combinación estrófica*, de *composición fija* o de *serie no estrófica*.

En los ejemplos que siguen se procede de la siguiente manera: después del texto del poema objeto de análisis, se hace la representación del silabeo métrico y del ritmo acentual. Las sílabas métricas de cada uno de los versos van separadas por guión y las sílabas tónicas llevan marcado el acento. Debajo de la línea que representa el silabeo métrico, van entre paréntesis los números de las sílabas tónicas y la calificación del ritmo acentual de cada verso.

Sinalefas y sinéresis van en letra negrita, y las diéresis se indican con el signo gráfico de la crema (¨) sobre la primera vocal. La sílaba postónica de palabra esdrújula final de verso —o de hemistiquio de verso compuesto— va entre paréntesis, y la sílaba métrica que debe añadirse a la palabra aguda final de verso va señalada así [-]. La pausa entre hemistiquios de versos compuestos se indica con barra /. Los sonidos de la rima van en cursiva.

Después de la calificación que resulta del análisis, se hará un comentario de las peculiaridades métricas del poema.

1. LUIS DE GÓNGORA

A vos digo, señor Tajo,
el de las ninfas y ninfos,
boquirrubio toledano,
gran regador de membrillos;
a vos, el vanaglorioso
por el extraño artificio
en España más sonado
que nariz con romadizo;
famoso entre los poetas,

tan leído como el *Christus*,
y de todos celebrado
como el día del domingo;
por las musas pregonado,
más que jumento perdido,
por río de arenas de oro
sin habéroslas cernido:
llamado sois con razón,
de todos, sagrado río,
pues que pasáis por en medio
del ojo del Arzobispo.
Vos, que en las sierras de Cuenca
(mirad qué humildes principios)
nacéis de una fuentecilla
adonde se orina un risco;
vos, que, por pena, cada año,
de vuestros graves delictos,
os menean las espaldas
más de ducientos mil pinos:
acordaos de todo aquesto
y bajad el toldo, amigo,
cuando furioso regáis
los jardines de Filipo;
cuando sean vuestras aguas
munición de cien mil tiros,
admiración de los ojos
y batería de castillos;
cuando vuestras aguas sean
relojes de peregrinos,
que miden el sol por cuartos
y la luna por sus quintos;
cuando mil nevados cisnes
pasen vuestros vados fríos,
cuando beban vuestras aguas
mil ciervos de Jesucrsito.

(Luis de Góngora, *Obras completas, I*. Edición y prólogo de Antonio Carreira. Madrid, Biblioteca Castro, 2000, páginas 134-135)

A-vós-dí-go-se-ñór-Tá-jo
(2, 3, 6, 7: trocaico)
el-de-las-nín-fas-y-nín-fos
(4, 7: dactílico)
bo-qui-rrú-bio-to-le-dá-no
(3, 7: trocaico)

grán-re-ga-dór-de-mem-brí-llos
(1, 4, 7: dactílico)
a-vós-el-vá-na-glo-rió-so
(2, 4, 7: mixto)
por-el-ex-trá-ñ**oa**r-ti-fí-cio
(4, 7: dactílico)
en-Es-pá-ña-más-so-ná-do
(3, 5, 7: trocaico)
que-na-ríz-con-ro-ma-dí-zo
(3, 7: trocaico)
fa-mó-s**oe**n-tre-los-po-é-tas
(2, 7: mixto)
tan-le-í-do-co-m**oe**l-chrís-tus
(3, 7: trocaico)
y-de-tó-dos-ce-le-brá-do
(3, 7: trocaico)
co-m**oe**l-dí-a-del-do-mín-go
(3, 7: trocaico)
por-las-mú-sas-pre-go-ná-do
(3, 7: trocaico)
más-que-ju-mén-to-per-dí-do
(1, 4, 7: dactílico)
por-rí-o-d**ea**-ré-nas-d**eó**-ro
(2, 5, 7: mixto)
sin-ha-bé-ros-las-cer-ní-do
(3, 7: trocaico)
lla-má-do-sóis-con-ra-zón-[-]
(2, 4, 7: mixto)
de-tó-dos-sa-grá-do-rí-o
(2, 5, 7: mixto)
pues-que-pa-sáis-por-en-mé-dio
(4, 7: dactílico)
del-ó-jo-del-Ar-zo-bís-po
(2, 7: mixto)
vós-qu**ee**n-las-sié-rras-de-Cuén-ca
(1, 4, 7: dactílico)
mi-rád-qu**éhu**-míl-des-prin-cí-pios
(2, 3, 4, 7: mixto)
na-céis-d**eu**-na-fuen-te-cí-lla
(2, 7: mixto)
a-don-de-s**eo**-rí-n**au**n-rís-co
(5, 7: trocaico)
vós-que-por-pé-na-ca-d**aá**-ño
(1, 4, 7: dactílico)

de-vues-tros-grá-ves-de-líc-tos
(4, 7: dactílico)
os-me-né-an-las-es-pál-das
(3, 7: trocaico)
más-de-du-cién-tos-míl-pí-nos
(1, 4, 6, 7: dactílico)
a-cor-d**áo**s-de-tó-d**oa**-qués-to
(3, 5, 7: trocaico)
y-ba-jád-del-tól-d**oa**-mí-go
(3, 5, 7: trocaico)
cuan-do-fu-rió-so-re-gáis-[-]
(4, 7: dactílico)
los-jar-dí-nes-de-Fi-lí-po
(3, 7: trocaico)
cuan-do-sé-an-vues-tras-á-guas
(3, 7: trocaico)
mu-ni-ción-de-cien-míl-tí-ros
(3, 6, 7: trocaico)
ad-mi-ra-ción-de-los-ó-jos
(4, 7: dactílico)
y-ba-te-r**iá**-de-cas-tí-llos
(4, 7: dactílico)
cuan-do-vues-tras-á-guas-sé-an
(5, 7: trocaico)
re-ló-jes-de-pe-re-grí-nos
(2, 7: mixto)
que-mí-den-el-sól-por-cuár-tos
(2, 5, 7: mixto)
y-la-lú-na-por-sus-quín-tos
(3, 7: trocaico)
cuan-do-míl-ne-vá-dos-cís-nes
(3, 5, 7: trocaico)
pá-sen-vues-tros-vá-dos-frí-os
(1, 5, 7: trocaico)
cuan-do-bé-ban-vues-tras-á-guas
(3, 7: trocaico)
míl-ciér-vos-de-Jé-su-crís-to
(1, 2, 5, 7: trocaico)

La calificación métrica del poema es: *romance* en *í-o*, en *octosílabos polirrítmicos.*

COMENTARIO

Los 44 octosílabos del poema tienen la misma rima asonante en los versos pares. Se trata de la serie no estrófica conocida como *romance.* Hay que observar cómo en el verso 10 la palabra de la rima (*Christus*) hace equivalente a *o* la vocal *u* postónica de la rima, y así se integra perfectamente en la serie de la rima en *ío*.

En cuanto al silabeo métrico, obsérvese cómo se produce sinalefa siempre que hay posibilidad de la misma, siendo de destacar el caso del verso 15, en el que ni siquiera el acento rítmico último del verso impide la formación de la sílaba *deó*. Notable es el caso de sinéresis en el verso 29 (*a-cor-daos*: trisílaba), mientras que en otras ocasiones se mantiene la división silábica en grupos como el de las palabras *po-e-tas* (verso 9), *me-ne-an* (verso 27), *se-an* (versos 33 y 37). Más llamativa es la sinéresis en la palabra *ba-te-ria* (trisílaba, verso 36), que exige un desplazamiento del acento a la *a* del grupo: *bateriá*. El final agudo de los versos 17 y 31 es otra de las notas del silabismo del poema.

En cuanto al ritmo acentual, se observa la característica indefinición del lugar del acento interior en el verso de arte menor (ocho sílabas o menos), y así encontramos ejemplos de versos con ritmo trocaico, dactílico o mixto. El octosílabo se manifiesta, pues, en una forma *polirrítmica.* Obsérvese que aunque no aparezcan acentuadas todas las sílabas impares, si los acentos del verso están en sílaba impar, se ha calificado el ritmo del mismo como trocaico, y se ha calificado de dactílico cuando va acentuado en cuarta y séptima, aunque falte el de la primera. Tiene carácter *antirrítmico* el acento en sexta sílaba en los versos 1, 28 y 34.

2. FEDERICO GARCÍA LORCA

Corazón nuevo

Junio de 1918
GRANADA

Mi corazón, como una sierpe
Se ha desprendido de su piel,
Y aquí la miro entre mis dedos
Llena de heridas y de miel.

Los pensamientos que anidaron
En tus arrugas, ¿dónde están?
¿Dónde las rosas que aromaron
A Jesucristo y a Satán?

¡Pobre envoltura que ha oprimido
A mi fantástico lucero!
Gris pergamino dolorido
De lo que quise y ya no quiero.

Yo veo en ti fetos de ciencias,
Momias de versos y esqueletos
De mis antiguas inocencias
Y mis románticos secretos.

¿Te colgaré sobre los muros
De mi museo sentimental,
Junto a los gélidos y oscuros
Lirios durmientes de mi mal?

¿O te pondré sobre los pinos
—Libro doliente de mi amor—
Para que sepas de los trinos
Que da a la aurora el ruiseñor?

(Federico García Lorca, *Obras completas. I. Poesía*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996, páginas 116-117)

Mi-co-ra-zón-co-m**oú**-na-siér-pe
(4, 6, 8: eneasílabo de canción)
Seha-des-pren-dí-do-de-su-pi*él*-[-]
(4, 8: eneasílabo de canción)

Ya-quí-la-mí-r**oe**n-tre-mis-dé-dos
(2, 4, 8: eneasílabo de canción)
Llé-na-d**ehe**-rí-das-y-de-mi*él*-[-]
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
Los-pen-sa-mién-tos-qu**ea**-ni-d*á-ron*
(4, 8: eneasílabo de canción)
En-tus-a-rrú-gas-dón-d**ee**s-t*án*-[-]
(4, 6, 8: eneasílabo de canción)
Dón-de-las-ró-sas-qu**ea**-ro-m*á-ron*
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
A-Je-su-crís-to-**ya**-Sa-t*án*-[-]
(4, 8: eneasílabo de canción)
Pó-br**ee**n-vol-tú-ra-qu**ehao**-pri-m*í-do*
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
A-mi-fan-tás-ti-co-lu-c*é-ro*
(4, 8: eneasílabo de canción)
Grís-per-ga-mí-no-do-lo-r*í-do*
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
De-lo-que-quí-s**ey**-yá-nó-qui*é-ro*
(4, 6, 7, 8: eneasílabo de canción)
Yó-vé-**oe**n-tí-fé-tos-de-ci*én-cias*
(1, 2, 4, 5, 8: eneasílabo de canción)
Mó-mias-**d**e-vér-sos-**ye**s-que-l*é-tos*
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
De-mis-an-tí-guas-i-no-c*én-cias*
(4, 8: eneasílabo de canción)
Y-mis-ro-mán-ti-cos-se-cr*é-tos*
(4, 8: eneasílabo de canción)
Te-col-ga-ré-so-bre-los-m*ú-ros*
(4, 8: eneasílabo de canción)
De-mi-mu-s**éo**-sen-ti-men-t*ál*-[-]
(4, 8: eneasílabo de canción)
Jún-t**oa**-los-gé-li-dos-**yo**s-c*ú-ros*
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
Lí-rios-dur-mién-tes-de-mi-m*ál*-[-]
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
O-te-pon-dré-so-bre-los-p*í-nos*
(4, 8: eneasílabo de canción)
Lí-bro-do-lién-te-de-m**ia**-m*ór*-[-]
(1, 4, 8: eneasílabo de canción)
Pa-ra-que-sé-pas-de-los-tr*í-nos*
(4, 8: eneasílabo de canción)
Que-d**áa**-l**aau**-ró-r**ae**l-rui-se-ñ*ór*-[-]
(2, 4, 8: eneasílabo de canción)

Calificación métrica del poema: *serventesios*, en *eneasílabos de canción*.

COMENTARIO

La primera observación es que en la primera estrofa quedan sueltos los versos 1 y 3 (no riman *sierpe* y *dedos*), pero en las cinco restantes la rima consonante se da siempre entre los versos primero y tercero, y segundo y cuarto, según el esquema **ABAB**. Por tratarse de versos de más de ocho sílabas es por lo que se llama *serventesio*. La rima se da en la igualdad de todos los sonidos a partir de la vocal tónica de la última sílaba acentuada del verso.

En cuanto al silabismo de los versos del poema, hay que notar el final agudo en los versos 2, 4, 6, 8, 18, 20, 22 y 24, que exige la adición de una sílaba métrica. La sinalefa se da siempre que hay dos vocales de palabras distintas en contacto, y son destacables los casos del verso 8 (la conjunción *y*, en el centro del grupo de tres vocales, se une sólo a la vocal siguiente: *to-ya*), del verso 9 (sinalefa de tres vocales con la más abierta en el centro: *quehao*), del verso 24 (sinalefa de tres vocales: *laau*). El verso 13 no hace sinéresis en la palabra *veo*, y sí sinalefa de la última vocal con la inicial de la palabra siguiente: *oen*. En el verso 18 encontramos un ejemplo de sinéresis: *mu-seo* (dos sílabas métricas). Todos los versos tienen nueve sílabas métricas.

En cuanto al ritmo acentual, además del imprescindible acento en octava, es constante la acentuación en cuarta sílaba de todos los versos, lo que los caracteriza como el tipo de eneasílabo yámbico que se conoce como *eneasílabo de canción*. Todos los acentos en sílaba par concuerdan con el carácter yámbico y lo refuerzan. Hay una notable presencia de acento en primera sílaba de muchos versos (4, 7, 9, 11, 13, 14, 19, 20, 22), que, por apartarse del tipo yámbico característico del verso del poema, hay que calificar de *extrarrítmico*. Son *antirrítmicos* los acentos en la séptima sílaba del verso 12 (contiguo al acento esencial de la octava sílaba del eneasílabo), y en la quinta del verso 13 (vecino del característico acento rítmico en cuarta del eneasílabo de canción). El ritmo del verso del poema ilustra bien la necesidad que tiene el verso de arte mayor (más de ocho sílabas métricas) de definir las posiciones de las sílabas interiores en que debe haber un acento. Aquí se ha visto que la posición constante del acento interior es la cuarta sílaba.

3. GARCILASO DE LA VEGA

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas d'alegría.

(Garcilaso de la Vega, "Égloga I", versos 239-252, en *Poesías castellanas completas*. Edición de Elías L. Rivers. Madrid, Editorial Castalia, 2003, página 139)

Co-rrién-tes-á-guas-pú-ras-cris-ta-l*í-nas*
(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
ár-bo-les-qu**eo**s-es-táis-mi-rán-d**oe**n-*é-llas*
(1, 6, 8, 10: endecasílabo heroico)
vér-de-prá-do-de-frés-ca-sóm-bra-ll*é-no*
(1, 3, 6, 8, 10: endecasílabo heroico)
á-ves-qu**ea**-quí-sem-bráis-vues-tras-que-r*é-llas*
(1, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
hié-dra-que-por-los-ár-bo-les-ca-m*í-nas*
(1, 6, 10: endecasílabo heroico)
tor-cién-d**oe**l- pá-so-por-su-vér-de- s*é-no*
(2, 4, 8, 10: endecasílabo sáfico)
yó-me-ví-tan-a-j*é-no*
(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)
del-grá-ve-mál-que-si*én-to*
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
que-de-pú-ro-con-t*én-to*
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
con-vues-tra-so-le-dád-me-re-cre-*á-ba*
(6, 10: endecasílabo heroico)
don-de-con-dúl-ce-sué-ño-re-po-s*á-ba*
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
o-con-el-pen-sa-mién-to-dis-cu-rrí-*a*
(6, 10: endecasílabo heroico)

por-don-de-nó-ha-ll*á-ba*
(4, 6: heptasílabo yámbico)
si-no-me-mó-rias-llé-nas-d'a-le-gr*í-a*
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)

La calificación métrica de los versos analizados es: *estancia de canción italiana*.

COMENTARIO

La combinación de endecasílabos y heptasílabos lleva rima consonante con el siguiente esquema: **A B C B A C c d d E E F e F.** Es perceptible la estructura de la *estancia*, donde los seis primeros versos constituyen la *fronte* (con sus dos *pies*: **ABC**, pie primero; **BAC**, pie segundo) y los demás forman la *sirima* (con su *eslabón*: **c**; y los pareados característicos: **ddEEFeF**). Este esquema se repite en las demás estrofas de la *Égloga I* de Garcilaso.

Aunque se mezclan versos de distinta medida (once y siete sílabas), la versificación es regular. Los versos heptasílabos funcionan como hemistiquios del endecasílabo, es decir, todas las formas rítmicas presentes en los heptasílabos —que, como puede verse en este ejemplo, por tratarse de versos de arte menor, no obedecen a un ritmo uniforme, sino que los hay yámbicos y anapésticos— tienen acento en la sexta sílaba formando un grupo que se integra perfectamente entre los endecasílabos. En efecto, todos los endecasílabos —por tratarse de un verso simple de arte mayor— tienen la necesidad de manifestar su estructura rítmica, su ritmo yámbico, acentuando en sílabas pares del interior, y en todos los casos, menos en el verso 244, lo hacen acentuando en la sexta sílaba. Los heptasílabos son, entonces, asimilables a la primera parte de esta clase de endecasílabos, que se suelen llamar *heroicos*. La otra variedad estilística en que se manifiesta el carácter yámbico del endecasílabo es la que acentúa en cuarta y octava sílaba, el llamado endecasílabo *sáfico*, que en el ejemplo analizado está presente en el verso 244.

No hay ningún acento *antirrítmico* en los versos analizados; todos los acentos en sílaba par refuerzan la manifestación del carácter yámbico del endecasílabo. Hay acentos *extrarrítmicos* en la sílaba primera (versos 240, 241, 242, 243 y 245) y en la sílaba tercera (verso 241). Estos acentos contribuyen a la variedad estilística y expresiva del ritmo.

Conviene notar que no se acentúan rítmicamente los adjetivos posesivos *vuestras, vuestra*, porque se pronuncian sin acento (Navarro Tomás).

Por lo que respecta al silabismo, la sinalefa se da siempre que hay vecindad de vocal final e inicial de palabra, pero conviene observar que la *h*- de la palabra *hallaba* (verso 251) es aspirada en el siglo XVI y no permite la sinalefa (*no / ha*). Nótese también que la palabra *recreaba* (verso 248) es tetrasílaba, sin sinéresis. En el verso 252 encontramos representada la sinalefa (*dea-le-grí-a*) con el signo ortográfico del apóstrofo, lo que se hacía antiguamente para representar la elisión u omisión de una vocal en poesía.

4. RUBÉN DARÍO

LA DEA
A Alberto Ghiraldo

Alberto, en el propíleo del templo soberano
donde Renán rezaba, Verlaine cantado hubiera.
Primavera una rosa de amor tiene en la mano,
y cerca de la joven y dulce Primavera,

Término su sonrisa de piedra brinda en vano
a la desnuda náyade y a la ninfa hechicera
que viene a la soberbia fiesta de la pradera
y del boscaje, en busca del lírico Sylvano.

Sobre su altar de oro se levanta la Dea
—tal en su aspecto icónico la virgen bizantina—:
toda belleza humana ante su luz es fea;

toda visión humana a su luz es divina:
y ésa es la virtud sacra de la divina Idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.

(Rubén Darío, *Prosas profanas*, en *Poesía*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, página 217)

Al-bér-t**oe**n-el-pro-pí-(le)-o / del-tém-plo-so-be-r*á-no*
(2, 6: yámbico / 2, 6: yámbico)
don-de-Re-nán-re-zá-ba / Ver-láin(e)-can-tá-d**ohu**-bi*é-ra*
(4, 6: yámbico / 2, 4, 6: yámbico)
Pri-ma-vé-r**aú**-na-ró-sa / d**ea**-mór-tié-n**ee**n-la-m*á-no*
(3, 4, 6: yámbico / 2, 3, 6: yámbico)
y-cér-ca-de-la-jó-ven / y-dúl-ce-Pri-ma-v*é-ra*
(2, 6: yámbico / 2, 6: yámbico)
Tér-mi-no-su-son-rí-sa / de-pié-dra-brín-d**ae**n-v*á-no*
(1, 6: mixto / 2, 4, 6: yámbico)
a-la-des-nú-da-ná-(ya)-de / **ya**-la-nín-f**ahe**-chi-c*é-ra*
(4, 6: yámbico / 3, 6: anapéstico)
que-vié-n**ea**-la-so-bér-bia / fiés-ta-de-la-pra-d*é-ra*
(2, 6: yámbico / 1, 6: mixto)
y-del-bos-cá-j**ee**n-bús-ca / del-lí-ri-co-Syl-v*á-no*
(4, 6: yámbico / 2, 6: yámbico)
So-bre-s**ua**l-tár-de-ó-ro / se-le-ván-ta-la-D*é-a*
(4, 6: yámbico / 3, 6: anapéstico)

10 tál-en-s**ua**s-péc-t**oi**-có-(ni)-co / la-vír-gen-bi-zan-t*í-na*
(1, 4, 6: yámbico / 2, 6: yámbico)
tó-da-be-llé-z**ahu**-má-na / an-te-su-lúz-és-f*é-a*
(1, 4, 6: yámbico / 4, 5, 6: yámbico)
tó-da-vi-sión-hu-má-na / a-su-lúz-és-di-v*í-na*
(1, 4, 6: yámbico / 3, 4, 6: yámbico)
yé-s**aé**s-la-vir-túd-sá-cra / de-la-di-ví-n**aI**-d*é-a*
(1, 2, 5, 6: yámbico / 4, 6: yámbico)
cu-y**aá**l-m**aé**s-ú-na-sóm-bra / que-tó-do-l**oi**-lu-m*í-na*
(2, 3, 4, 6: yámbico / 2, 6: yámbico)

La calificación métrica del poema es: *soneto*, en *alejandrinos*.

COMENTARIO

El esquema de la rima consonante del poema es: **ABAB ABBA CDC DCD**. Los catorce versos divididos en dos grupos de cuatro con dos rimas, y otros dos grupos de tres con dos rimas responden al esquema de la forma fija del soneto. Respecto de la forma clásica, presenta las dos notas originales siguientes, posibles en el soneto moderno: primero, el uso del alejandrino; segundo, la forma de disposición alterna de la rima del primer grupo de cuatro versos.

La gran mayoría de los hemistiquios heptasílabos obedecen al ritmo yámbico, con acentuación en sílaba par. No se ajustan al mismo el primer hemistiquio del verso 5, ni el segundo del verso 7, que tienen ritmo mixto; el segundo hemistiquio de los versos 6 y 9 tiene ritmo anapéstico. Aunque el verso alejandrino, compuesto de dos hemistiquios heptasílabos, no tiene por qué someterse a más regla, en cuanto al ritmo acentual, que la de acentuar la sexta sílaba de cada hemistiquio —que en realidad funciona como un verso de arte menor—, el claro dominio del ritmo yámbico en este soneto autoriza a considerar como *extrarrítmico* el acento en primera sílaba que se encuentra en el primer hemistiquio de los versos 10, 11 y 12. Será *antirrítmico*, entonces, el acento en tercera de cada uno de los hemistiquios del verso 3, del primer hemistiquio del verso 14 y lo mismo el de la tercera del segundo hemistiquio del verso 12, o el de la primera sílaba del primer hemistiquio del verso 13. Claramente *antirrítmicos* son también los acentos en quinta sílaba (segundo hemistiquio del verso 11, primer hemistiquio del verso 13).

La pausa que divide los hemistiquios es una pausa métrica y por eso hace equivalentes los finales esdrújulos (primer hemistiquio de los versos 1, 6 y 10) a los llanos, pues sólo se cuenta una sílaba métrica después del acento. Tampoco permite la sinalefa entre los dos hemistiquios de los versos 11 y 12. Por lo demás, esta pausa da lugar a notables encabalgamientos, como en los versos 1 (*propíleo / del templo*), 3 (*rosa / de amor*), 5 (*sonrisa / de piedra*), 7 (*soberbia / fiesta*), 8 (*en busca / del lírico*), 13 (*virtud sacra / de la divina*), 14 (*sombra / que todo*).

En el verso 9 se hace hiato en *de / oro*, favorecido por el acento final del primer hemistiquio. Hay que notar cómo la palabra *Verlaine*, en el verso 2, cuenta dos sílabas métricas, midiendo a la española la pronunciación francesa.

5. JOSÉ DE ESPRONCEDA

EL VERDUGO (vv. 1-20)

De los hombres lanzado al desprecio,
de su crimen la víctima fui;
y se evitan de odiarse a sí mismos,
fulminando sus odios en mí.
Y su rencor
al poner en mi mano, me hicieron
su vengador;
y se dijeron:
"Que nuestra vergüenza común caiga en él;
se marque en su frente nuestra maldición;
su pan amasado con sangre y con hiel,
su escudo con armas de eterno baldón
sean la herencia
que legue al hijo,
el que maldijo
la sociedad".
Y de mí huyeron,
de sus culpas el manto me echaron,
y mi llanto y mi voz escucharon
¡sin piedad!!!

(José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Edición de Robert Marrast. Madrid, Editorial Castalia, 1970, páginas 240-241)

De-los-hóm-bres-lan-zá-d**oa**l-des-pré-cio
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
de-su-crí-men-la-víc-ti-ma-fu*í*-[-]
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
y-s**ee**-ví-tan-d**eo**-diár-s**ea**-sí-mís-mos
(3, 6, 8, 9: decasílabo anapéstico)
ful-mi-nán-do-sus-ó-dios-en-m*í*-[-]
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
Y-su-ren-c*ór*-[-]
(4: pentasílabo yámbico)
al-po-nér-en-mi-má-no-m**ehi**-cié-*ron*
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
su-ven-ga-d*ór*-[-]
(4: pentasílabo yámbico)
y-se-di-j*é-ron*
(4: pentasílabo yámbico)
Que-nues-tra-ver-güén-za / co-mún-cái-g**ae**n-*él*-[-]
(5 / 2, 3, 5: dodecasílabo anfibráquico)

se-már-qu**ee**n-su-frén-te / nues-tra-mal-di-ci*ón*-[-]
(2, 5 / 5: dodecasílabo anfibráquico)
su-pán-a-ma-sá-do / con-sán-gr**ey**-con-hi*él*-[-]
(2, 5 / 2, 5: dodecasílabo anfibráquico)
s**ue**s-cú-do-con-ár-mas / d**ee**-tér-no-bal-d*ón*-[-]
(2, 5 / 2, 5: dodecasílabo anfibráquico)
sé-an-l**ahe**-rén-cia
(1, 4: pentasílabo adónico)
que-lé-gu**ea**l-h*í-jo*
(2, 4: pentasílabo yámbico)
el-que-mal-d*í-jo*
(4: pentasílabo yámbico)
la-so-cie-d*ád*-[-]
(4: pentasílabo yámbico)
Y-de-m**íhu**-yé-ron
(3, 4: pentasílabo yámbico)
de-sus-cúl-pas-el-mán-to-m**ee**-ch*á-ron*
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
y-mi-llán-t**oy**-mi-v*óz*-es-cu-ch*á-ron*
(3, 6, 9: decasílabo anapéstico)
sin-pï-e-d*ád*-[-]
(4: pentasílabo yámbico)

La estructura métrica de los versos analizados no repite ninguno de los esquemas tradicionales del canon métrico.

COMENTARIO

Los veinte versos constituyen la primera estrofa del conjunto de seis que forman el poema de José de Espronceda, *El verdugo*. Se trata de una combinación original de versos decasílabos anapésticos, pentasílabos y dodecasílabos anfibráquicos en la que además los numerosos versos agudos, diez en cada estrofa, ocupan posiciones fijas. La rima es consonante, pero algunos versos quedan sueltos, sin rima. El complejo esquema de esta estrofa, igual en las seis del poema, es: **10 - A´ - A´ 5 b´ 10 C 5 b´ c´ 12 D´ E´ D´ E´ 5 - f f g´ - 10 H H 5 g´.** Se trata de una estrofa polimétrica, con versos de distintas medidas.

Los decasílabos tienen un ritmo anapéstico, y los dodecasílabos, anfibráquico. Ambos ritmos son ternarios. El pentasílabo, como verso de arte menor, es más indefinido, y los hay tanto adónicos (acento en la primera y cuarta, y ritmo, pues, dactílico) como yámbicos (acentos en segunda y cuarta; aunque se califican también como yámbicos los que llevan acento solamente en la cuarta sílaba). Los cuatro dodecasílabos (versos 9-12) obedecen al patrón del dodecasílabo anfibráquico, aunque en dos de los ocho hemistiquios (el primero del verso 9, y el segundo del verso 10) falte la acentuación en la

segunda sílaba. A partir de estos modelos de verso hay que calificar de *antirrítmico* el acento en la octava sílaba del verso 3, en la tercera sílaba del segundo hemistiquio del verso 9, en la tercera sílaba del verso 17.

En cuanto al silabismo, hay que notar la no ejecución de sinéresis en *sean* (verso 13), la diéresis en *pi-e-dad* (verso 20), y la realización de sinalefa siempre que se da la posibilidad de la misma.

6. JOSÉ HIERRO

CREADOR

Ojos y manos de brasa, y con manos de brasa
pude alcanzar la mañana que huía.
Ojos y manos de brasa, olvidándolo todo, con manos de brasa
glorifiqué la mañana encendiendo sus cimas.
Con manos de brasa y con ojos de brasa
toqué, desgajé. Por mis manos el álamo ardía.
Y las aguas y el cielo, con sólo mis manos,
dejaban abrirse la flor de su llama cumplida.

Ojos y manos de brasa. Mis ojos de brasa
tocaban de lumbre la gran lejanía.
¡Qué perfecto era todo! Con manos de brasa
volví a modelar cada forma, le di a cada forma su forma precisa.

Con ojos y manos de brasa, con todas mis fuerzas,
con el estéril cansancio feliz de crear pasajera alegría.

(José Hierro, *Alegría*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1991, página 32)

Ó-jos-y-má-nos-de-brá-s**ay**-con-má-nos-de-brá-sa
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
pú-d**eal**-can-zár-la-ma-ñá-na-qu**ehu**-*í-a*
(1, 4, 7, 10: endecasílabo dactílico)
Ó-jos-y-má-nos-de-brá-s**ao**l-vi-dán-do-lo-tó-do-con-má-nos-de-brá-sa
(1, 4, 7, 10, 13, 16, 19: verso dactílico de veinte sílabas)
glo-ri-fi-qué-la-ma-ñá-n**ae**n-cen-dién-do-sus-*cí*-m*a*s
(4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
Con-má-nos-de-brá-s**ay**-con-ó-jos-de-brá-sa
(2, 5, 8, 11: dodecasílabo anfibráquico)
to-qué-des-ga-jé-por-mis-má-nos-el-á-la-m**oa**r-d*í-a*
(2, 5, 8, 11, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
Y-las-á-guas-**ye**l-cié-lo-con-só-lo-mis-má-nos
(3, 6, 9, 12: tridecasílabo anapéstico)
de-já-ban-a-brír-se-la-flór-de-su-llá-ma-cum-pl*í*-d*a*
(2, 5, 8, 11, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
Ó-jos-y-má-nos-de-brá-sa-mis-ó-jos-de-brá-sa
(1, 4, 7, 10, 13: tetradecasílabo dactílico)
to-cá-ban-de-lúm-bre-la-grán-le-ja-n*í-a*
(2, 5, 8, 11: dodecasílabo anfibráquico)
Qué-per-féc-t**oé**-ra-tó-do-con-má-nos-de-brá-sa
(1, 3, 4, 6, 9, 12: tridecasílabo anapéstico)

vol-**vía**-mo-de-lár-ca-da-fór-ma-le-**día**-ca-da-fór-ma-su-fór-ma-pre-cí-*sa*
(2, 5, 8, 11, 14, 17, 20: verso anfibráquico de veintiuna sílabas)
Con-ó-jos-y-má-nos-de-brá-sa-con-tó-das-mis-fuér-zas
(2, 5, 8, 11, 14: pentadecasílabo anfibráquico)
con-el-es-té-ril-can-sán-cio-fe-líz-de-cre-ár-pa-sa-jé-r**aa**-le-grí-*a*
(4, 7, 10, 13, 16, 19: verso dactílico de veinte sílabas)

La calificación del poema es: *romance* en *í-a*, en *versos de cláusulas trisílabas*.

COMENTARIO

El número de sílabas de los versos es: 11, 12, 13, 14, 15, 20 y 21. Esta irregularidad silábica está, sin embargo, compensada por la regularidad del ritmo acentual, pues todos los versos, como puede apreciarse en el esquema, obedecen a uno de los ritmos ternarios: dactílico, anfibráquico, anapéstico. Se trata de un ejemplo de versificación de cláusulas, pero con una regularidad matizada por no ajustarse a la repetición de un único tipo de cláusula. Con la mezcla de las tres clases de ritmo ternario se evita el efecto de monotonía.

En los versos 4 y 14 falta el acento en primera sílaba que exige la manifestación plena del ritmo dactílico, pero esto no es inconveniente para calificar de dactílicos tales versos. Con el modelo de ritmo dactílico, que es evidente en el resto del verso, no habría dificultad para desarrollar un acento secundario en la primera sílaba.

El ritmo anapéstico del verso 11 es matizado por el acento *extrarrítmico* de la primera sílaba, y el *antirrítmico* de la cuarta, contiguo al exigido por el esquema en la tercera.

El sistema de la rima está configurado como asonante en los versos pares (*í-a*), y la repetición de la palabra *brasa* al final en algunos versos (1, 3, 5, 9, 11) no debe entenderse como rima sino como una figura retórica (*epífora*).

El silabismo no presenta ninguna particularidad especial: se hace sinalefa siempre que dos vocales de palabras distintas están en contacto. En la palabra *cre-ar* (verso 14) no se hace sinéresis.

FUENTES

ARCIPRESTE DE HITA (1988) *Libro de buen amor*, edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia (CC, 161).

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO (1977) *Rimas*, edición de José Carlos de Torres, Madrid, Castalia (CC, 74).

BERCEO, GONZALO DE (1973) *Vida de Sant● Domingo de Silos*, edición de Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia (CC, 49).

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1980) *La vida es sueño. (Comedia, auto, loa)*, edición, estudio y notas de Enrique Rull, Madrid, Editorial Alhambra.

CANO, JOSÉ LUIS (1974) *Lírica española de hoy. Antología*, Madrid, Cátedra (LH).

ENCINA, JUAN DEL (1975) *Poesía lírica y cancionero musical*, edición de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Castalia (CC, 62).

ESPRONCEDA, JOSÉ DE (1970) *Poesías líricas y fragmentos épicos*, edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia (CC, 20).
– (1978) *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia (CC, 81).

FRENK, MARGIT (1990) *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 2.ª edición (NBEC, 1).

GABRIEL Y GALÁN, JOSÉ MARÍA (2001) *Antología poética*, edición de Carmen Fernández Daza, Madrid, Castalia (CC, 260).

GARCILASO DE LA VEGA (2003) *Poesías castellanas completas*, edición de Elias L. Rivers, tercera edición, aumentada y puesta al día, Madrid, Castalia (CC, 6).

GÓMEZ DE AVELLANEDA, GERTRUDIS (1989) *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, Madrid, Editorial Castalia e Instituto de la Mujer.

GÓNGORA, LUIS DE (2000) *Obras Completas*, edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2 vols. (Biblioteca Castro).

IRIARTE, TOMÁS DE (1963) *Poesías*, prólogo y notas de Alberto Navarro González, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 136).

LEÓN, FRAY LUIS DE (1990) *Poesía completa*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos.

MACHADO, ANTONIO (1988) *I Poesías Completas*, edición crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado.
- (1999) *Campos de Castilla. Madrid, Renacimiento, 1912*, edición facsímil, introducción de Antonio Chicharro, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía.

MANRIQUE, JORGE (2003) *Poesía*, edición de María Morrás, Madrid, Castalia (CC, 271).

MENA, JUAN DE (1995) *Laberinto de Fortuna*, edición de Maxim Kerkhof, Madrid, Castalia (NBEC, 9).

POEMA DE MIO CID, (1978) edición de Ian Michael, Madrid, Castalia, 2.ª edición (CC, 75).

QUEVEDO, FRANCISCO DE (1979) *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia (CC, 60).
- (1995) *Poesía completa, I*, edición y prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Turner (Biblioteca Castro).

REYES, ALFONSO (1996) *Obras completas, X*, México, F.C.E., tercera reimpresión.

RICO, FRANCISCO (1996) *Mil años de poesía española. Antología comentada*, Barcelona, Planeta.

RUBÉN DARÍO (1977) *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

RUEDA, SALVADOR (1986) *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, Madrid, Fundación Ramón Areces.

SANTILLANA, MARQUÉS DE (1975) *Poesías completas, I*, edición, introducción y notas de Manuel Durán, Madrid, Castalia (CC, 64).

VEGA, LOPE DE (1974) *Obras poéticas, I*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, segunda edición.

BIBLIOGRAFÍA

BAEHR, R. (1970) *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.

BALBÍN LUCAS, R. de (1975) *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, tercera edición aumentada.

BENOT, E. (1892) *Prosodia castellana i versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 3 vols. Edición facsímil al cuidado de Esteban Torre, Sevilla, Rhythmica, Anejo I, 2003.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975) *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.C.
- (1999) *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- (2000) *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2.ª edición revisada.
- (2001) *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª edición (2004, 1.ª reimpresión revisada).
- (2002) *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1961) *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad.

LAPESA MELGAR, R. (1971) *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, reimpresión.

MAS, S. DE (2001) *Sistema musical de la lengua castellana*, edición de José Domínguez Caparrós, Madrid, C.S.I.C.

NAVARRO TOMÁS, T. (1956) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada.
- (1959) *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1968, 4.ª edición.
- (1968) *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 14.ª edición
- (1968 a) *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Américas, P. C.

QUILIS, A. (1984) *Métrica española*, Barcelona, Ariel, edición corregida y aumentada.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999) *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa.

ROBLES DÉGANO, F. (1905) *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marcelino Tabarés.